Paul Van Nevel Nicolas Gombert et l'aventure de la polyphonie franco-flamande



NICOLAS GOMBERT

ET L'AVENTURE DE LA POLYPHONIE FRANCO-FLAMANDE

Une première version de ce livre a été publiée en 1992 sous le titre *Nécolar Gombert en bet avontuur van de Flaamse Polyfonie.* Le présent texte, révisé, en constitue l'édition définitive.

Paul Van Nevel

NICOLAS GOMBERT et l'aventure de la polyphonie franco-flamande

Traduit du néerlandais par EVA DE VOLDER

Micolas pondest banone

KARGO & L'ÉCLAT 51, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 75005 PARIS 2004



L'Harmonie, la Musique et la Mesure. Gravure au burin de Philippe Galle d'après Johannes Stradannus extraite de l'Encominne Musices (fin xtr siècle).





Maximilien au milieu de ses musiciens. Gravure sur bois de Hans Викокмалк extraite de *Der Dristhunig* (composé entre 1905 et 1916, imprimé en 1775).

AVANT-PROPOS

CE LIVEE est en quelque sorte une réponse aux maintes questions que le public des concerts de l'Ensemble Huelgas me pose depuis quelque trente ans, un public d'auditeurs qui ne sont pas forcément musiciens, encore moins des spécialistes de musique de la Renaissance. Ce livre est donc un guide (et non une dissertation musicologique) à destination de ceux qui aiment la beauté de la musique polyphonique des Franco-Flamands sans au'ils aitent Acessairement connaissance de se antects musicologiques ou historiques.

Où étaient formés ces compositeurs et chanteurs, qui furent si demandés dans l'Europe entière? Quelle était leur tâche en tant que membre, chanteur, ou compositeur d'une chapelle? Comment ont-ils composé leurs œuvres! Quel était le contexte social de leur carrière? Quels étaient les milieux musicaux importants, et leurs mécènes? Comment les œuvres se sont-elles transmises jusqu'à nos jours? Ces pages essaient d'offrir quelques répones à toutes ces questions sans entrer dans des édatils trop pointus, et sans s'apeantir sur les aspects musicologiques tels que les intervalles et leurs règles mélodiques, l'harmonie, le contrepoint, ou les tonalités de l'époque. Bien des aspects musicaux de la Renaissance ne sont donc pas (ou si peu) traités, l'objectif premier étant que cet ouvrage soit accessible à un public intéressé et curieux.

Nicolas Gombert est sans doute, pour la période qui nous concerne, l'un des meilleurs guides qui soit. Ses compositions font partie du sommet de la polyphonie de la Renaissance. En outre, il occupe une position centrale entre les Franco-Flamands du xv siècle – à commencer par Josquin – et la musique de la Renaissance tardive de Cipriano de Rore, Orlande de Lassus, Giatenés de Wert ou Claude Le Jeune. La carrière de Gombert est exemplaire, au sens où elle est un parfait témoignage de la vie des autres compositeurs, avoc leurs succès, déceptions, incertitudes, problèmes maériels et situations politiques souvent tumultueuses. Enfin, il travaillait au sein de l'un des plus importants milleux musicaux d'Europe: la chapelle de l'empereur Charles Quijat. Nicolas Gombert est un véritable enfant de son époque, et ce livre est un chemin vers les sommets de l'œuvre du maêtre.

La musique de Nicolas Gombert est devenue plus accessible avec l'enregistrement que l'Ensemble Huelgas lui a consacré, Nicolas Gombert. «Musique à la cour de Charles Quint (paru chez Sony Classical, série Vivarte, référence sr. 48-149). Le chapitre iv est une analyse concise des sept œuvres enregistrées sur ce disque – sont ainsi mentionnés dans ce chapitre les numéros de plage (NS, NS-7-7, etc.) ainsi qu'un minutage précis pour les passages analysés. Par ailleurs, deux œuvres profines retranserites en notations modernes (Tosus le regerte, fe prens congie) sont reproduites en pages 111-150 (les numéros de mesure du chapitre iv renvoyant à ces deux partitions). Puis nous proposons, en fin d'ouvrage, une liste non exhaustive des collègues compositeurs de Gombert enregistrés par l'Ensemble Huelgas.

Cet ouvrage s'ouvre par la liste du Top-too des componiteurs flamands et franco-flamands de l'époque 186chôco. Bien qu'à première vue une telle liste puisse paraître monotone, incomplète tant en ce qui concerne le nombre de compositeurs qu'àu niveau des renseignements fournis, elle offre en quelques pages et en un coup d'œil quelques informations générales mais importantes sur l'impact des Franco-Flamands dans la vie musicale en Europe. AVANT-PROPOS 11

Il me reste enfin à remercier ma traductrice Eva De Volder et mon éditeur Alexandre Laumonier pour la confiance, la patience, le soin et l'amour pour cette musique qui les habitent. Et je remercie tout spécialement Nicolas Gombert et set collègues, qui m'offrent depuis bien des années des nuits d'insomnie mais également beaucoup de plaisir, comme il convient entre amis.

Paul VAN NEVEL, Lille, septembre 2004.



LE TOP-100 DES COMPOSITEURS FLAMANDS ET FRANCO-FLAMANDS DE LA RENAISSANCE

Noм	Naissance	Mort	Principaux lieux et milieux de travail
AGRICOLA, Alexander	1446, Gand	1506, Valladolid	France; Italie (Ferrare); Pays-Bas.
APPENZELLER, Benedictus	ca. 1485, Flandre	après 1558, Flandre	Entre autres à la chapelle de Marie de Hongrie.
Baston, Josquin	ca. 1500, Flandre	après 1563 (?)	Entre autres dans les cours royales de Pologne et de Scandinavie.
Bauldeweyn, Noël	ca. 1480, Flandre	1530, Anvers	Flandre (Malines et Anvers).
BEAUVARLET, Henricus	avant 1575, Lille	1623, Furnes	Flandres françaises, entre autres à Furnes.
Векснем, Jacques de	ca. 1505, Berchem	ca. 1565, Italie (?)	Italie, entre autres à Venise et Verone.
BINCHOIS, Gilles	1400, Mons	1460, Soignies	Cour de Bourgogne.
Воммаксне́, Jean de	ca. 1520, Douai ou Valenciennes	1570, Madrid (?)	Cambrai; cours de Charles Quint et Philippe 11.
Brassart, Johannes	ca. 1400, diocèse de Liège	après 1445, Tongres (?)	Italie; Allemagne; Bâle; Tongres.

BRUCK, Arnold de	ca. 1500, Bruges (?)	1554, Linz	Thérouane; Gand; cour de Ferdinand I".
BRUMEL, Antoine	ca. 1460, France	après 1515, Italic (?)	Genève; Paris; Chambéry; Ferrare.
Busnots, Antoine	ca. 1430, Pas-de-Calais (Busnes?)	1492, Bruges	Cour des ducs de Bourgogne ; Bruges.
Buus, Jakob	ca. 1500, Gand (?)	1565, Vienne	Venise; Vienne; Flandre.
Canis, Cornelius	1506, Gand (?)	1562, Prague	Lille; Gand; cour de Ferdinand 140
CAPY, Adrien	ca. 1570, nord de la France	1639, Lens	Espagne (cours de Philippe II et III); Lens.
CARON, Philippe	ca. 1450, Cambrai (?)	1500, Cambrai (?)	Flandres françaises.
CICONIA, Johannes	ca. 1370, Liège	1412, Padouc	Italie, entre autres Padoue.
CLEMENS NON PAPA, Jacobus	ca. 1515, Flandre	1555/56, Dixmude (?)	Bruges; Ypres; Leyde; Bois le Duc.
CocLICO, Adrianus Petit	1500, Flandre	1562, Copenhague	Prusse; Nuremberg; Stettin.
COMPÈRE, Loyset	ca. 1445, Artois (Saint-Omer?)	1518, Saint-Quentin	Italie (Milan, cour des Sforza); France (cour de Charles VIII, Cambrai, Douai, Saint-Quentin).
CORNET, Séverin	ca. 1530, Valenciennes	1582, Anvers	Flandre (Malines et Anvers).
CORNUEL, Jean, alias Verjus	ca. 1435, Boulonnais	1499, Cambrai	Milan; Tours; Thérouane; Cambrai.
Courtois, Jean	ca. 1500, Cambrai (1)	après 1540 (?)	Flandres françaises, principalement Cambrai.
CRECQUILLON, Thomas	ca. 1490, Flandre	1555, Béthune (?)	Espagne (cour de Charles Quint); Flandres françaises.
CUVELIER, Jean, alias Jacquemart le CUVELIER	ff. deux. moit. xrv* siècle		Tournai; cour de Charles Quint.
DELATTRE, Petit Jean	ca. 1510 (?)	1569, Utrecht	Liège, Utrecht.

Desprez, Josquin	ca. 1440, Picardie	1521, Condé-sur-l'Escaut	Milan; Rome; Ferrare; cour de Louis XII.
DE Vos, Laurent	1533, Anvers	1580, Cambrai	Cambrai; Bruges; Ypres.
Divitis, Antonius	ca. 1470, Louvain	après 1515 (?)	Bruges; Malines; Bruxelles; cour de Louis XII.
Du Buisson, Michel-Charles	fl. 1560-1573 (né à Lille)		Vienne (cour de Ferdinand 107); Prague
Du FAY, Guillaume	1397/98, Flandres françaises (?)	1474, Cambrai	Cambrai; Rome; Rimini; Chambéry.
DULOT, François	Saint-Omer, deux. moit. xv ^e siècle	après 1531 (?)	Amiens; Rouen.
Faignient, Noć	ca. 1540, Cambrai (?)	ca. 1600 (?)	Anvers; Bois-le-Duc.
Févin, Antoine de	ca. 1470, Arras (?)	1511/12, Blois	Cour de Louis XII.
Forestier, Mathurin	fl. 1500		Flandre.
GALLET, François	après 1550, Mons	1586, Flandre	Flandres françaises, entre autres à Douai.
Gascongne, Mathieu	ca. 1490, Cambrai	1540, Paris (?)	Cambrai; cour de François 1".
GAUCQUIER, Alard du	ca. 1534, Lille	ca. 1582 (?)	Vienne (cour de Maximilien II); Bruxelles.
GEMBLACO, Jean-François	fl. 1378-1415		Liège; Avignon; Paris; cour de Bourgogne.
GHERSEM, Géry de	ca. 1573/75, Tournai	1630, Tournai	Madrid (Capilla Flamenca); Bruxelles.
GHISELIN, Johannes, alias Verbonnet	ca. 1480, Picardie	après 1507, Flandre	Ferrare; Florence; Bergen op Zoom.
Gніzеснем, Haye van	ca. 1445, Ghizeghem	entre 1472 et 1497 (?)	France (cour de Charles le Téméraire).
GOMBERT, Nicolas	ca. 1500, La Gorgue (?)	ca. 1560, Tournai (?)	Cour de Charles Quint; Tournai.
Guyot, Jean	1512, Châtelet	1588, Liège	Liège; Vienne (cour impériale).

Hasprois, Johannes Symonis	ca. 1358, Arras	1428, Cambrai	Cour royale du Portugal ; cour de Charles v ; Cambrai ; Avignon.
Isaac, Heinrich	ca. 1450, Flandre	1517, Florence	Florence; cour de Maximilien 1; Constance.
HELE, George de la	1547, Anvers	1586, Madrid	Malines; Tournai; Madrid (cour de Philippe II).
HELLINCK, Lupus	ca. 1496, Pays-Bas	1541, Bruges	Flandre (entre autres à Bruges).
HERPOL, Homer	ca. 1520, Saint-Omer	1573/74, Constance	Fribourg; Constance.
JAPART, Jean	fl. 1474-1507, Picardic		Ferrare (cour d'Ercole I d'Este); Bergen op Zoom.
KERLE, Jacobus de	1531/32, Ypres	1591, Prague	Orvieto; Rome; Augsbourg; Cambrai; Vienne; Prague.
LANTINS, Arnold dc	ca. 1380, Liège (?)	après 1431 (?)	Italic (Rome, Venise)
Lantins, Hugo de	après 1380, Liège (?)	après 1431 (?)	Venise ; Rimini (cour des Malatesta).
Lassus, Orlande de	1532, Mons	1594, Munich	Italie (Rome, Milan, Mantoue); cour de Bavière (Munich).
LE JEUNE, Claude	ca. 1530, Valenciennes	1600, Paris	Paris.
L'HÉRITIER, Jean	ca. 1480, diocèse de Thérouane	après 1562, Italic (?)	Italie (entre autres Rome et Venise).
LIMBURGIA, Johannes de	ca. 1380, Liège	ca. 1440, Liège	Italie.
Loqueville, Richard	ca. 1370, Flandres françaises	1418, Cambrai	France.
Louys, Jan	ca. 1530, Flandre	1563, Vienne	Anvers; Vienne (cour de Ferdinand 1").
LUPI, Johannes, alias LELEU, Jehan	ca. 1506 (?) Flandres françaises	1539, Cambrai	Cambrai.
MACQUE, Giovanni de	ca. 1548, Valenciennes	1624, Naples	Vienne; Rome; Naples.

MAILLART, Pierre	1550, Valenciennes	1622, Tournai	Madrid (cour de Philippe II); Anvers; Tournai.
MAESSENS, Pieter	ca. 1505, Gand	1563, Vienne	Chapelle de Marguerite d'Autriche; Courtrai; Vienne.
Manchicourt, Pierre de	ca. 1510, Béthune	1564, Madrid	Flandres françaises (Arras, Tournai); Madrid (Capilla Flamenca).
Martini, Johannes	ca. 1440, Brabant	1497/98, Ferrarc	Milan; Mantoue; Ferrare.
Monte, Philippe de	1521, Malines	1603, Prague	Naples; Rome; Vienne; Prague.
Moulu, Pierre	ca. 1480, Flandres françaises	ca. 1550, France (?)	Cour du roi de France.
Mouton, Jean	avant 1460, Hautes-Vignes (Samer)	1522, Saint-Quentin	Picardie (entre autres Nesles et Amiens); Grenoble; cour royale de François I".
NAICH, Hubert	ca. 1515, diocèse de Liège	après 1546 (?)	Liège; Rome.
Nasco, Jan	ca. 1510, Flandre	1561, Trévise	Italie (entre autres Vérone – Academia Filar- monica –, Venise, Trévise).
Овявсит, Јасов	ca. 1457/58, Gand	1505, Ferrare	Bergen op Zoom; Cambrai; Bruges; Anvers; Ferrare.
Оскеднем, Johannes	ca. 1415, Saint-Ghislain	1497, Tours	Anvers; cour des rois de France.
OPITIIS, Benedictus de	après 1480, Anvers (?)	après 1522 (?)	Anvers; cour d'Henri vIII d'Angleterre.
ORTO, Mabrianus de	ca. 1460, Tournai	1529, Nivelles	Rome (chapelle papale); Nivelles; cour de Bourgogne.
Pathie, Roger	ca. 1510, Cambrai (?)	1565 (1)	Bruxelles; Lille (en tant que membre de la cha- pelle de Marie de Hongrie); chasseur de voix d'enfants pour Charles Quint

PAYEN, Nicolas	ca. 1512, Soignies	1559, Madrid	Madrid (cour de Charles Quint).
PEVERNAGE, Andreas	1543, Harelbeke	1591, Anvers	Courtrai; Bruges; Anvers.
PIPELAERE, Mathacus	ca. 1450, Flandre	ca. 1515, Flandre	Anvers; Bois-le-Duc.
Prioris, Johannes	ca. 1460, Brabant	avant 1515, France	Rome; France (cour de Louis XII).
PULLAER, Louis van	ca. 1475, Cambrai	1528, Cambrai	Liège; Paris; Cambrai.
REGIS, Johannes	ca. 1430, Flandres françaises (Soignies?)	ca. 1485, Soignies	Anvers; Cambrai; Soignies.
REGNART, Jacob	1540-1545, Douai	1599, Prague	Cour de Maximilien 1; cour de Rodolphe 11 (Innsbruck, Prague).
RICHAFORT, Jean	ca. 1480, Ricartsvorde	après 1547, Bruges	Malines; cour des rois de France; Bruges.
ROGIER, Philippe	ca. 1561, Arras	1596, Madrid	Madrid (cour royale de Philippe II).
Rore, Cipriano de	1516, Renaix	1565, Parme	Venise; Ferrare; Parme.
Rue, Pierre de la	ca. 1460, Flandres françaises (Tournai?)	1518, Courtrai	Sienne; Bois-le-Duc; Malines (cour de Marguerite d'Autriche).
STAPPEN, Crispin van	ca. 1470, Flandres françaises	1532, Cambrai	Cambrai; Padoue; Rome (chapelle papale).
Sтосквм, Johannes de	ca. 1445, Flandre	après 1501, Hongrie	Liège; Rome (chapelle papale); Hongrie (cha- pelle de Mathias I" Corvin).
TINCTORIS, Johannes	ca. 1435, Braine-l'Alleud	1511, Naples ou Nivelles	Cambrai; Orléans; Naples.
Turnhout, Geert de	ca. 1520, Turnhout	1580, Madrid	Anvers; Lier; Madrid (cour de Philippe II).
UTENDAL, Alexandre	ca. 1535, Flandre	1581, Innsbruck	Chapelle de Marie de Hongrie; Prague; Inns- bruck.

VAET, Jacobus	ca. 1529, Harelbeke	1567, Vienne	Courtrai; cour de Charles Quint; cour de l'ar- chidue Maximilien.
VELUT, Gilet	ca. 1380, Flandres françaises	avant 1450, Rome	Cour de Charlotte de Bourbon; Rome.
Vide, Jacobus	ca. 1380, diocèse de Tournai (?)	après 1433 (?)	Nivelles; chapelle des ducs de Bourgogne.
WAELRANT, Hubert	1516/17, Flandre	1595, Anvers	Flandre, principalement Anvers.
WEERBEKE, Gaspar van	ca. 1445, Oudenaarde	après 1518, Rome	Milan (cour des Sforza); Rome (chapelle papale).
WERRECORE, Matthias Hermann	(?) Flandres françaises (Warcoint?)	après 1570 (?)	Entre autres à Milan.
WERT, Giaches de	1535, Wert	1596, Mantoue	Novellara (chez le comte Alfonso Gonzague); Mantoue; Ferrare.
WILLAERT, Adriaan	ca. 1490, Roulers ou Bruges	1562, Venise	Chapelles royales de Louis XII et François I°°; Ferrare; Venise.
YCART, Bernardus	fl. 1470-1480, probaleme	ent mort à Naples	Naples.





L'AVENTURE DES FRANCO-FLAMANDS À LA RENAISSANCE. LE PAYSAGE MUSICAL AUTOUR DE NICOLAS GOMBERT

À LA RENAISSANCE, l'éclat et la grandeur de la Flandre rayonnaient sur l'Europe entière. Les terres flamandes embrassaient alors le Brabant, le Hainaut, la Flandre, l'Artois et la Picardie, et les villes telles que Cambrai, Arras ou Lille appartenaient alors au territoire flamand du royaume de Bourgogne; au nord, le Brabant s'étendait jusqu'à Anvers, Bergen op Zoom et Bois-le-Duc. La splendeur de la Flandre résidait dans le fait qu'elle exportait non pas des cyclistes, ni des footballeurs, mais des musiciens: des chanteurs et des compositeurs célèbres, à la réputation parfois sulfureuse, aptes à flatter les oreilles des puissants. Ils jouissaient d'une notoriété vériachement internationale, ce qui n'était pas insignifiant dans une Europe où les médies actuels n'existaient pas.

En outre, les musiciens flamands des xv'et xvr siècles ne furent pas les seuls à être attirés par le magnétisme des contrées cosmopolites et lointaines. La cour papale d'Avignon, par exemple, avait accueilli de nombreux Flamands dès le xvr siècle: Guillaume de Flandres, Henricus Scoenheze, Jean de Louvain, Louis Sanctus de Beringen (ami de Pétrarque) et Johannes Ymmesoens ne sont que quelques noms de la longue liste de chanteurs, de cleres et de vicaires flamands en Avignon. Précédés par leur célébrité ou tentés par l'aventure, architectes, sculpteurs et peintres de la Renaissance risquèrent le difficile voyage à pied, à cheval ou en voilier vers les régions méridionales. De tous les artistes qui émigrèrent vers le sud, les musiciens flamands étaient tant en nombre – pas moins de 250 – qu'en qualité les plus importants.

Johannes Ciconia, Hugo et Arnold de Lantins furent vers 1400 les premiers musiciens de renom à traverser les Alpes; l'Un des derniers polyphonistes flamands, Philippe de Monte, mourut à Prague en 1603. Tout au long de cette période de deux siècles, les capitales musicales européennes furent sous l'emprise des musiciens france-flamands.

Fait remarquable, ces compositeurs étaient pour la plupart originaires d'un même territoire enceint par les villes de Mons, saint-Quentin, Boulogne et Bruges. Il requrent leur formation dans les Scholee camtorum et les maîtrises de cette région, les principales étant à l'époque celles de Bruges, Anvers, Tournai, Cambrai, Saint-Quentin, Nivelles, Mons et Douai. Des villes comme Nesles, où travaillèrent de nombreux chanteurs, Condésur-l'escaux, où Josquin Desprez passa les derairères années de son existence, La Gorgue, probable terre natale de Nicolas Gombert, ou encore Hautes-Vignes, lieu de naissance de Jean Mouton, sont aujourd'hui tombées dans l'oubli. Les anciennes Scholee cantorum étaient divisées en une Schola interior réservée aux pueri oblati, les enfants voués au clergé, et une Schola exterior pour les mitriri, qui eux n'étaient pas destinés à la vie monacaleet devaient pourvoir à leurs propres besoins. Mais du temps de Gombert, les Scholae cantorum médiévales furent petit à petit supplantées par les maîtrises.

Les maîtrises de la Renaissance offraient aux jeunes garçons une solide éducation dans les artes liberales: outre la grammaire, les langues et autres matières rhétoriques ou générales, on leur donnait une vaste formation musicale. Cet enseignement était une synthèse de théorie et de pratique et incluait entre autres le chant grégorien (musica plana), la polyphonie (musica figuralis) et l'improvisation (contrapunte alla mente). Le Flamand Adrianus Petit Coclico, contemporain de Nicolas Gombert et élève de Josquin Desprez, écrivit dans son Campendium &Musicar (15(2)) qu's autrité que set élève (seux de Josquin) arrivaient à bien articuler en chantant, qu'ils étaient capables d'orner leur chant de fioritures et qu'ils arrivaient à bien placer le texte sur les notes, il nouvement les lois de la consonance. Il leur apprenait également différentes façons d'improviser un contrepoint sur une mélodie grégorienne. »

Le fonctionnement des maîtrises reposait sur un échange de bons procédés : les écoles lograient, nourrissaient et éduquaient les jeunes garçons, et en contrepartie ces derniers devaient magnifier les services liturgiques et les fêtes religieuses. Et ce fut précisément cette interaction entre théorie et pratique qui porta ses fruits aux xv et xvr siècles. Gombert lui-même, ainsi que la plupart de ses prédécesseurs ou contemporains, avait été formé et avait grandi au sein de ces fameuses écoles des grandes cathédrales. Guillaume Du Fay fut enfant de choeva à la cathédrale de Cambrai; Josquin Desprez (qui fut rès probablement l'un des professeurs de Gombert) reçut son éducation musicale à la cathédrale de Saint-Quentin; Pierre de Manchicourt, collègue de Gombert et maître de chapelle de la cathédrale de Tournai, commença ses études musicales dans la cathédrale d'Atras.

Dès la seconde moitié du xv siècle, les chapelles des cours princières se transformèrent progressivement en centres de formation pour futurs musiciens. Les cours des plus grands souverains rivalisaient pour posséder la meilleure chapelle et les plus grands musiciens, et les tâches de ces derniers étaient multiples: à la fois compositeurs et interprêtes, ils devaient fournir de la musique pour les fêtes profanes et les services religieux. Des garçons étaient enrôfés dès leur plus jeune dège afin de chanter les voix de uperiu en échange de leur entretien, d'une éducation générale, d'une formation musicale et d'une éventuelle titularisation rémunérée à l'âgeadulte. Et la carrière de Gombert révèle que la vie des cisjeunes choristes et de leurs professeurs n'était pas toujours facile: Gombert fut un temps « maitire det enffant de thour» à la cour de Charles Quint, ce qui n'était pas de tout repos puisqu'à l'ordinaire, comme on le verra, ces enfants accompagnaient l'empereur dans ses voyages à travers soi munemes territoire. Les recruteurs de jeunes talents et les diplomates des cours européennes guettaient l'occasion de pouvoir negager les jeunes gans doués qui chantaient dans les chapelles d'irangères. À l'âge de treize ans à peine, Orlande de Lassus fiut emmené – comprenez enlevé – à Palerme par Ferrante Gonzague, un général de l'empereur Charles Quint. Giaches de Wert, célèbre contemporain de Gombert, fiut engagé très jeune dans le chœur de la marquise de Padula, à Naples. Les maîtres de chapelle de l'empereur Charles Quint avaient eux-mémes comme tâche supplémentaire la recherche d'enfants de chœur en Flandre. Ainsi le compositeur Roger Pathie fiut il l'un des chasseurs de vois d'enfants de charles Quint. En 1520, Gilles Reyngot, chantre de la chapelle, fit un voyage en Flandre, dans le Hainaut, en Artois et dans le Brabant, afin de «Ebertbier Ebantres poir envoyer en Éfségne». Le recrutement d'un enfant dans un chœur était d'ailleurs un «investissement» fort erratable, car les habitudes gastronsomejues ainsi que le contexte social et moral de l'époque fixaisent que les garçons conservaient leur voix d'enfant bien plus longtemps qu'aujourd'hui: ils ne muaient en général qu'entre vieve et div-init ans.

Parvenus à l'âge adulte, chanteurs et compositeurs travaillaient le plus souvent dans les milieux où ils avaient été formés. La chapelle papale à Rome, les cathédraises et les cours princières étaient des lieux très convoités, car ils garantissaient un revenu fixe et permettaient aux musiciens d'assurer leur pitance. La Chapelle Sixtine à Rome, par exemple, était un grand pôle d'attraction pour les chanteurs flamands: bien que l'effectif y fût très fluctuant, la chapelle papale regroupair les meilleurs musiciens d'Europe; aux vr's sècle, les grands compositeurs du continent européen tels que Guillaume Du Fay, Gaspar van Weerbeke, Alexander Agricola, Josquin Desprez et Johannes Martini y ont presque tous séjourné quelques temps. Bien que le chant grégorien monodique constituât le répertoire principal, la polyphonie jouait un rôle considérable dans la vie du Vatican. En réalité, beaucoup dépendait du goût et des intérêts du souverain pontife régnant, et certains papes disposaient même, en plus de la chapelle officielle, d'une chapelle prévée. La pratique musicale du Vatican arteignit.

ORVIETO

SAINT-MARC & VENISE

son apogée sous le pontificat du pape Léon x (1475-1521), un des célèbres descendants de la lignée des Médicis. En 1483, la Chapelle Sixtine était constituée de vingt-quatre chanteurs, et la musique polyphonique connut à cette époque un essor d'une singuilère fécondies.

La Chapelle papale était cerres un centre de musique religieuse de premier plan, mais peut-être pas le plus important. À la Renaissance, ce fut dans les cathérdrales et les collégiales que la musique polyphonique se développa comme un art nourri de la vie même, en symbiose avec les courants artistiques de l'époque. Voici un aperçu des cathédrales, abbayes et églises collégiales du xvv siècle renommées pour leurs chanteurs et leurs compositieurs (ce fut également dans les ateliers de ces lieux que les manuteris contenant les compositions des chantres et des maîtres de chapelle furent élaborés ; et c'est précisément grâce à ces grands livres de chœur qu'une grande partie du trévor musical de la Renaissance nous a été transmis).

(Mouton y fut chanteur) AMIENS ANVERS (Obrecht et Ockeghem y chantèrent) Bors-LE-Duc (Matheus Pipelare y chanta) (Clemens Non Papa y fut chanteur) Brugge CAMPBAI (Du Fay y fut chanteur) CONDÉ-SUR-L'ESCAUT (Josquin Desprez y passa les dernières années de sa vie) FLORENCE (Isaac y fut chanteur) MILAN (Josquin Desprez y fut chanteur) Mons (Gilles Binchois y fut organiste)

(Jacobus de Kerle y fut maître de chant)

(Willaert et de Rore y furent maîtres de chapelle)

SAINT-QUENTIN (Loyset Compère y travailla)

Sienne (Pierre de la Rue y fut quelques temps ténor)

TOURNAI (Pierre de Manchicourt y était maître de chapelle)
TOURS (Ockeghem y travailla la majeure partie de sa vie)

纖

À l'époque de Nicolas Gombert, les cours princières se transformèrent en centres où la musique était l'un des arts les plus pratiqués. Elle était à la fois marque de prestige et, de maihère plus fonctionnelle, servait d'«ornement» sonore aux occupations quotidiennes les plus diverses : élébration de la messe (parfois plusieurs par jour), fêtes liturgiques (les vêpres par exemple), processions, enterrements, cérémonies, banquets, cortèges, pourparlers de paix, affaires privées du souverain (jusque dans l'alcève I), échanges culturels avec d'autres cours, représentations lors de vovaese...

La chapelle impériale de Charles Quint était sans aucun doute la plus prestigieuse d'Europe. En 155,1 le noyau de cette chapelle réunissait quinze chanteurs, douze enfants (sous la responsabilité de Gombert), un organiste et un «rouffleur», mais ce dernier n'avait été engagé que pour ses jambes. Outre la chapelle impériale, Charles Quint pouvait faire appel aux chapelles privées de ses subordonnés, comme par exemple celle de Marguerite d'Autriche, à Malines. Mais le bijou le plus scintillant de la couronne musicale de Charles Quint fut sa fameuse Capilla Plamenca. Marin Cavalli, ambassadeur de Venise à la cour impériale, écrivait en 1551: «ily avait quarante chanteur qui formaient la meilleure Ebapelle, et la plus respecté, de toute la Chrétienté. Îls y étaient Eboist dan le déférente province du Pays-Bax.



Un service religieux. Gravure au burin de Philippe GALLE d'après Johannes Stradanus extraite de l'Enomium Murices (fin xvr siècle).

Dans les grandes villes, les chapelles des cours princières se joignaient fréquemment à la chapelle impérialc. Mais cette dernière rivalisait avec les chapelles royales des pays voisins, tout aussi prestigieuses : celles d'Henri vin, par ailleurs lui-même compositeur, et de François ir, qui avait à sa charge la liturgie de la Sainte Chapelle à Paris, étaient très répurées. Ces chapelles étaient elles aussi très importantes en effectif – c'est du moins ce que l'on peut déduire des registres de l'enterrement de Louis xit en 1515, dans lesquels vingt-deux chanteurs sont mentionnés. Les trois principales chapelles d'Europe se rencontrèrent en 1538 à figues-Mortes; les musiciens du pape Paul in, de Charles Quint et de François ir échangèrent alors expériences, compositions et informations. Chiscin Danckerts, chanteur et secrétie de la Chapelle Sixtine (il était d'ailleurs plus secrétiair que chanteur, car sur une liste du 31 août 1565 on peut lire après son nom « Vocem non habet... inutilis! ») écrivit au sujet de cette rencontre légendaire: « al tempo Ebe papa Paulo Terzo, pous e piacer tra il detto Carlo imperatore et Prancice, re di Francia, eras interime le tre capelle ded ji pi grandit et principal du tenta la le Drittainità... » Enfin, comtes, ducs, prétendus ou vrais princes, cardinaux, duchesses, gouverneurs, banquiers (les Fugger), doges et autres souverains se disputaient le titre de « meilleure chapelle » selon leur capacité financière, quitte parfois à s'endeute.

Certaines chapelles princières égalaient même les chapelles royales ou impériales. La chapelle des dues de Bourgogne, par exemple, atteignit son apogée sous les règnes de Philippe le Bon (136-1467) et de Charles le Téméraire (1433-1477). Bien davantage que dans d'autres chapelles, la part instrumentale y était prépondérantes! Pordonnance de la cour du 1º jauvier 1469 énumère cinq trompettes de guerre (servant aux sonneries), six trompettes de ménestre (Précurseur du trombono) et «trey joueurs de infirmeme bas» (buth, flûte à bec et vièle). Cette même ordonnance mentionne la composition du groupe de chanteurs: «.... y aurs du meyns isis haultes voix, treys teneurs, treys basses-contres et deux moiens...» Avec ses quatorze musiciens rémunérés, la chapelle bourguignonne devançait largement ses rivales, surtout si l'on tient compte de la célébrité et de la

compétence des chanteurs : la cour de Bourgogne avait attiré des compositeurs de premier plan tels que Gilles Binchois, Robert Morton et Antoine Busnois.

Aves son agencement bigarré de principautés, de duchés et de comtés, l'Italie employait de nombreux chanteurs flamands. La taille ouvent surprenante de ces chapelles reflète la richesse de ces souverains et leurs goûts musicaux: la chapelle ducale de Galeazzo Maria Sforza, à Milan, était composée de vingt-deux entori de acupelle et dix-huit cantori de camera, alors que la cathédrale devait se contenter de seulement sept chanteurs... Voici un bref aperçu des centres musicaux italiens les plus importants:

VILLE	famille, nobles	COMPOSITEUR FLAMAND
Ferrare	Este (Ercole 1 et Alfonso 1)	Josquin Desprez Cipriano de Rore
Florence	Médicis	Heinrich Isaac
Mantoue	Gonzague (Gian Francesco π, époux d'Isabella d'Este)	Alexander Agricola Giaches de Wert
Milan	Visconti et Sforza (Galeazzo Maria Sforza)	Loyset Compère Gaspar van Weerbeke
Modène	Estc	Échanges avec Ferrare
Naples	Territoire espagnol	Johannes Tinctoris Orlande de Lassus

Parme	Les ducs de Farnèse	Cipriano de Rore
Rimini 🏟 Pesaro	Malatesta	Hugo de Lantins Guillaume Du Fay
Urbino	Ducs de Montefeltro et Della Rovere	Contacts avec Willaert Leonardo Meldert Fiammingo
Venise	Doges et familles patriciennes	Adrian Willaert Jakob Buus

L'Italie employait certes un grand nombre de musiciens flamands, mais pas tous: Johannes Ockeghem et Jean Mouton travaillèrent en France, Heinrich Isaac fut compositeur à la cour de Maximilien d'Autriche, Philippe de Monte chanta aussi en Angleterre et Josquin Baston était rattaché aux cours des royaumes scandinaves et divisait son travail entre Cracovie, Stockholm et Copenhague. En général, les musiciens étaient à la fois chanteur, maître de chant ou maître de chantepelle... et compositeur. La musique étant indispensable en bien des circonstances, les compositeurs y consacraient une grande partie de leur temps. La grande variété des genres musicaux de cette époque est d'ailleurs une conséquence du caractère fonctionnel qu'avait la musique dans la vie quotidienne.



Gombert et ses contemporains excellaient dans plusieurs genres:

LA MESSE POLYPHONIQUE

La messe polyphonique de la Renaissance est en quelque sorte l'équivalent de la symphonie du xixe siècle. Elle permettait aux compositeurs d'afficher leur talent, elle leur servait de carte de visite et formait souvent une étape dans leur carrière musicale - l'évolution de la pensée musicale de la Renaissance est inconcevable sans la messe polyphonique; elle était d'ailleurs en ce temps la composition la plus complexe et la plus longue. Une messe comprenait cinq parties - Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei - qui constituent l'ordinarium, les éléments d'une messe dont le texte reste inchangé toute l'année, alors que les textes liturgiques du proprium changent tous les jours et n'ont, pour cette raison, que rarement été mis en musique. La messe polyphonique en cinq parties pouvait être chantée n'importe quel jour : à la chapelle papale par exemple, dans les cathédrales ou les cours princières, elle était célébrée au moins une fois par jour (et parfois davantage, lors des jours de fête par exemple); et même si la célébration des messes ne pouvait pas toujours se faire à plusieurs voix, les messes polyphoniques formaient un élément essentiel de la liturgie occidentale. Compte tenu de l'ampleur de chaque messe (cinq parties qui durent en tout quinze à trente-cinq minutes), le nombre de messes parvenues jusqu'à nous aujourd'hui est énorme. Ces messes portaient pour la plupart le titre d'une chanson populaire, même si des thèmes du répertoire grégorien pouvaient aussi servir de cantus sirmus. Gombert écrivit ainsi une Missa Je suis déshéritée et une Missa Fors Seulement. Cette particularité vient du fait que la toile polyphonique était sous-tendue par une chanson populaire (en d'autres termes un cantus firmus) qui, tel un fil rouge, est citée par l'une des voix (souvent le ténor) ou par plusieurs, en partie ou intégralement, soit dans le tempo originel, soit en augmentation.

Une autre forme de messe était la messe-parodie. Le compositeur n'empruntait plus une mélodie en tant que cantus firmus, mais une composition toute entière (motet, chanson, madrigal). La tonalité, la distribution des voix et les thêmes de l'œuvre originale étaient repris et transformés dans la nouvelle composition.

Lassus prit ainsi la chanson de Gombert Tous les regretz comme modèle pour sa Missa ad imitationem moduli Tous les regretz.

LE MOTET ET LES GENRES MUSICAUX APPARENTÉS

Le motet regroupe toutes les compositions polyphoniques vocales en latin destinées à la liturgie (l'usage de la langue vulgaire, comme chez Bach, est postérieur). Les textes étaient d'origines diverses: ils provenaient généralement des psaumes, des hymnes ou des textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Cela s'explique par les différentes fonctions du motet : il pouvait s'intégrer dans la liturgie, servir de matériel paraliturgique, et surtout il permettait de magnifier les offices. En effet, à des moments fixes de la journée, des psaumes, oraisons, hymnes, antiennes, responsoria et sequentia devaient être récités ou chantés selon un schéma très strict. Les offices commençaient avant le lever du jour, avec matines et se succédaient ensuite, dans l'ordre, laudes, prime, tierce, sixte, none, vêpres et enfin, au coucher, complies. Seules laudes, vêpres et complies étaient parfois célébrées en dehors des abbayes et des cathédrales. Les ordonnances de la cour de Bourgogne précisent en 1469 que « Ehascun jour de l'an a heure competente sera dite et celebree... une haulte messe ordinaire a chant et deschant... item semblablement a heure competente du vespre seront éhantees vespres et complies ». À ces célébrations régulières s'ajoutent également les textes mis en musique qui s'apparentent plus ou moins au motet (par les techniques d'imitation et de contrepoint) telles les Lamentations, chantées les Jeudi, Vendredi et Samedi saints, ou le Magnificat, l'un des textes qui fut le plus souvent mis en musique (Gombert en composa huit, Lassus cent-un). Le Magnificat était d'ailleurs chanté presque tous les jours pendant les vêpres, associé aux antiennes mariales (Ave Maria Stella, Alma redemptoris Mater, Regina Cali, etc.).

Il va de soi que dans une société où l'Église occupait une place centrale, les occasions de composer des œuvres vocales sur des textes latins ne manquaient guère. Les Regniem étaient toujours très impressionnants par leur gravité et leur solennité. Les Déplorations, dont les textes étaient d'un caractère plus humaniste que religieux, louaient des êtres chers perdus et peuvent être comptées parmi la musique religieuse bien que le contenu ne soit pas toujours sacré. Josquin derivit par exemple une Déploration pour Ockephem, Gombert en écrivit une pour Josquin, Josquin Baston pour Johannes Lupi, Cipriano de Rore pour Adrian Willaert, etc. Les Te Deum (chantés les jours de fête) et les faux-bourdons (formule polyphonique simple servant à réciter des psaumes) faisiaent également partie du répertoire quotidien.

Outre le répertoire religieux, les Franco-Flamands composèrent une importante œuvre profane principalement constituée de chansons, de madrigaux (un genre inventé en Italie vers 1520) et de motets-chansons – ces motets-chansons étaient en quelque sorte des motets profanes sur des textes latins, très souvent puisés dans la littérature classique (l'Endié de Virgile par exemple).

LES CHANSONS

Les musiciens franco-flamands étaient pris d'un véritable engouement pour la chanson française. En l'espace d'une dizaine d'années seulement, l'imprimeur anversois Tielman Sustao publia à lui seul quelque vingt-deux recueils de chansons sur des textes français (quatorze publications furent dédiées à la chanson françaie). Gombert écrivit plus de soixante-dix chansons, son successeur à la cour de Charles Quint, Thomas Crecquillon, en écrivit cent vingt-sept. Mai le succès de ces chansons ne evexplique pas seulement par le grand nombre de commandes des cours princières. L'imprimeur vénitien Petrucci édita à partir de 1501 les premières partitions de musique polyphonique, cit a chanson s'avéra rapidement très prisée. Paris devint ensuite la capitale de la chanson inprimée: Attaignant publia entre 1528 et 152 puis de cinquante recueils, soit e tout quelque y cochansons.

Le cœur de ces chansons était bien évidemment l'amour, fatalement sans espoir, reléguant l'amant dans un désespoir profond... mais fertile sur le plan artistique. La cour de Marguerite d'Autriche était pour ainsi dire spécialisée dans ce genre: Marguerie n'était pas forcément un parangon de légèreté insouciante – ce dont témoigne sans ambiguités a devise «Fortune infortune fort une ». Dès lors, on ne s'étonnera pas que Pierre de la Rue, compositeur de sa cour, ait composé un reuciel de chansons dont les titres sont lourds de mélancolie et de tristesse: "Plus -Milz Regretz, Secretz Regretz, Les Grauz Regrets, Caurr desolez... Les chansons de Gombert adhèrent parfaitement à cet esprit mélancolique. Tant dans la forme qu'un niveau du texte, les chansons Tour les regretz et fe prune congie respirent la crainte et l'espoir (voit transcriptions p. 112-145).

Formellement, il existati deux types de chansons. Le premier était de forme ancienne, encore redevable à la génération de Josquin et de syle imitatif, compact. Tout comme dans les motest, chaque pharea du texte était énoncée consécutivement par chacune des voix dans un style polyphonique et imitatif. Une nouvelle technique abondamment pratiquée à Paris entraîna une nouvelle tendanne: le texte était chanté de façon homo-phone par les différentes voix, et la structure des chansons devint alors plus simple, transparente et légère. Ces chansons bigarrées étaient d'un caractère badin et burlesque, plutôt descriptives — y étaient mises en musique des scènes de chasse, de bataille ou de marchés.

I E MADRICAL

Le madrigal de la Renaissance est une composition vocale profane en italien. Les textes étaient presque toujours des poèmes d'amour issus de l'œuvre de poètes célèbres tels que Jacopo Sannazaro, Pétrarque, Le Tasse ou L'Arioste. La nouveauté et Poriginalité du genre résidaient dans le fait que les compositeurs y tentèrent pour la première fois de transposer en musique la force dramatique des mots grâce à toutes sortes de procédés astucieux. La tristesse, par exemple, était généralement associée à l'utilisation du chromatisme (un motif composé de demi-tous). Cette évolution stylistique qui commença dans les années trente du xvr siècle aboutit finalement à l'opéra (vers 1600). Bien que les Flamands aient joué un rôle primordial dans l'évolution et la production du madrigal

(Willaert, de Rore, de Wert), Gombert, Iui, n'en a composé aucun. Comme il voyageait principalement entre l'Espagne et la Flandre, ses contacts avec l'Italie ne furent que très éphémères et, surtoux, le caractère de son style, entièrement greffé sur l'art linéaire (quasi cérébral) du Nord, était par nature inapte à traduire cette légèreté émergente. Gombert s'est montré maître dans le perfectionnement de styles existants, et non dans l'expérimentation musicale, celle- ci fant à mille lieuse de son univers mental.



Durant sea années de service auprès de Charles Quint, Gombern n'avait pas la dache facile: it dien inon seulment responsable de la formation musicale, de l'instruction générale et du bien- être matériel des infants du chœur, mais il devait également chercher et recruter de belles voix en Flandre et, en tant que compositeur de la cour, il était obligé d'accompagner Charles Quint dans ses voyages. La cour impériale lui offrait en contrapartie une vie assez aisée, et la perspective d'une pension de retraite. Les musiciens de la chapelle impériale jouissaient en effet d'une forme de «sécurité sociale» avant a lettre: au terme de leurs années de service, chaque membre permanent de la chapelle avait droit à une fin de vie insouciante, souvent sous forme de prébende.

La situation matérielle de la plupart des musiciens n'atteignait toutefois que rarement un tel niveau de vic. Ils menaient bien souvent une existence précaire et aventureuse car un bouleversement politique, la mort d'un souverain ou la dissolution d'un jour à l'autre les précipiter dans l'incertitude. Le cas de la chapelle ducale de Galeazzo Maria Sforza, à Milan, est symptomatique: Galeazzo Maria fut assassiné en 1477, et les musiciens de sa chapelle se dispersèrent aussisté à la recherche d'un nouvel employeur. Même les musiciens de renom n'échappaient pas à cette insécurité: Josquin Desprez eut une existence instable de 1477 à 1486, année de son recrutement par la chapelle papale.

Une situation analogue se produisit après la mort de Charles le Téméraire, en 1477. Certains membres de sa chapelle quittèrent la cour bourguignonne, ne soupçonnant pas qu'elle serait reprise par la fille de Charles le Téméraire, Marie de Bourgogne. De la même manière, un changement de pape impliquait de nouveaux goûts musicaux... Les musiciens, par leur mode de vie, contribuaient parfois eux-mêmes à cette existence instable. Il n'était pas rare qu'un musicien se fasse congédier à la suite à une faute grave, excès de paresse ou mauvaise conduite. Ainsi, en 1559, à la mort du duc de Ferrare, Ercole 11 d'Este, son fils Alfonso refusa de prolonger le contrat de son maître de chapelle Cipriano de Rore, car celui-ci avait entrepris en 1558 et en 1559 des voyages à Ronse, son village natal, ces petites excursions ayant duré à chaque fois plusieurs mois... De Rore trouva ensuite refuge à la cour des Farnèse, à Parme. En septembre 1484, Jacob Obrecht fut nommé maître des enffans de chœur de la cathédrale de Cambrai. Mais en février 1485 il postulait déjà à un autre poste, à l'église Saint-Donatien de Bruges, sans que ses employeurs à Cambrai ne fûssent au courant. Cette situation tendue se termina fatalement par sa démission, en octobre 1485 - en outre, le chapitre de Cambrai lui réclama de l'argent, Obrecht ayant probablement utilisé à ses propres fins les fonds destinés à l'entretien des chanteurs... Louis van Pullaer, maître de chapelle à Cambrai, fut licencié en 1507 pour cause de « négligence extreme ». Antoine Brumel quittait en 1500 la maîtrise de Notre-Dame à Paris après de violentes querelles avec le chapitre. Pieter Maessens, maître de chapelle de Notre-Dame, à Courtrai, fut renvoyé en 1543 pour abus d'alcool. Jacobus de Kerle, maître de chapelle à Ypres, fut banni en 1467 puis excomunié suite à une bagarre en public avec un prêtre. Et Nicolas Gombert fut condamné aux galères par Charles Quint après avoir abusé d'un jeune choriste - un retour à la cour semblait impossible après cet incident, et Charles Quint plaça le compositeur « en repos » à Tournai pour le reste de ses jours. Des raisons purement musicales pouvaient également provoquer le départ de certains musiciens: ainsi Guillaume Du Fay prit-il congé de la chapelle papale en 1477, parce que son maître Eugène IV préférait pour la liturgie le grégorien à la polyphonie.

La rétribution des chanteurs flamands était très variable – selon leur fonction, leur renom, la fortune de leur maître ou... leurs propres exigences. Les musiciens étaient rémunérés en argent, en nature et/ou sous la forme de prébende (ou bénéfice ecclésiastique). Les musiciens appartenant au clergé occupaient une position avantageuse: la fonction de chanteur était souvent associée à celle de chapelain, célébrant, conseiller personnel, etc. Cette polyvalence était très intéressante pour l'employeur car une partie de la rémunération pouvait être réglée sous la forme de prébendes - à condition que l'employeur fût une autorité ecclésiastique ou impériale, seules instances ayant le droit d'en octroyer. Une prébende était un titre auquel des revenus ou des rentes étaient rattachées. Le titulaire d'une telle prébende jouissait d'une sorte de « fonction » dans une église ou une cathédrale. Chaque année, l'autorité ecclésiastique locale devait payer une somme puisée dans ses propres fonds. La prébende pouvait récompenser une fonction de chapelain d'autel, mais aussi une place de chanoine au chapitre d'une église ou d'une cathédrale. Ces prébendes avaient pour particularité qu'elles étaient attribuées sans obligation de résidence. C'était en d'autres termes un moyen qui permettait au pape ou à l'empereur de faire payer un chanteur ou un compositeur par des autorités locales, sans contrepartie sur place de la part du bénéficiaire. Certains chanteurs à Rome étaient ainsi titulaires de prébendes de cathédrales qu'ils ne virent jamais de leur vivant. La prébende était un moyen de paiement très répandu mais non sans limites : chaque cathédrale ou église disposait d'un nombre de prébendes fixé à l'avance, selon la richesse de l'autorité locale. Il arrivait parfois qu'on octroyât une prébende à un musicien, mais que celui-ci fût placé sur une liste d'attente : c'est ce qu'il arriva au très infortuné Gaspar van Weerbeke, à qui l'on attribua à la fin de sa vie deux prébendes, l'une à Tournai et l'autre à Cambrai, mais qui mourut avant même d'avoir pu en tirer le moindre profit.

La prébende était également considérée comme une sorte de pension de retraître à la fin de leur carrière, les chanteurs habitaient paisiblement à l'ombre de la cathédrale qui leur allouait ce bénéfice. Combert, après avoir expié sa peine, fut ainsi transfér à Tournai, où on lui accorda un canonicat avec prébende. Durant son existence, il avait obtenu des prébendes à Courtrai, Lens et Metz. Guillaume Du Fay cumula tant de prébendes qu'il réussit à s'enrichir considérablement. D'après les registres papaux, il reçut en 1419, outre son salaire à la Chapelle Sixtine où il chantait, trois prébendes: une en tant que vicaire de l'autel de Saint-Ficere dans la cathédrale de Laon, une autre en tant que vicaire de l'église Saint-Géry à Cambrai, et une dernière à l'église de Nouvion-le-Vineux. Ceci lui rapportait au total quarante livres tournois. Quatre prébendes s'y ajouèrent encore en 1431: deux à Tournai, et deux autres à Lausanne et à Bruges. Naturellement, seule une partie des prébendes étaient des « places d'honneur». La majeure partie du budget local ne sortait donc pas du territoire ari I servait à dayer la chapelle, l'enseignement des gargons du thour, les compositeurs, les vicaires, etc.

Le règlement usuel des chanteurs et des compositeurs se faisait en argent. En pratique, cela revenait à un salaire quotidien ou mensuel, auquel s'ajoutaient des sommes pour les événements spéciaux et/ou des récompenses. En 1477, Du Tay touchait à la cour papale un salaire mensuel de quatre florins, alors que certains chanteurs en recevaient six. En 1434, il obtint une prime de vingt florins du duc de Savoie, chez qui il était maître de chapelle, à Poccasion d'un voyage qu'il entreprit pour aller visiter sa mère à Cambrai. L'empereur Maximilien u récompensa Orlande de Lassus d'une somme de cent-cinquante gulden pour une messe qu'il composa en 1571.Nicolas Gombert gagnait vingt sous par jour à la cour de Charles Quint, ce qui était très bien payé. Son prédécesseur Nicolas Champion aggnait dix - huit sous, et les chanteurs de la chapelle de Gombert douze sous par jour. En outre, Gombert recevait régulièrement d'importantes sommes d'argent pour assurer le quotidien des garyons du chœur (voir page ci-contre). Enfin, outre les rémunérations régulières, les autorités ecclésiastiques participaient aux frais matériels quotidiens des musiciens. Il 9 sejassiat la plupart du temps de vin, de véements, de chevaux (une nécessir pour des musiciens comme Gombert, qui voyageaient beaucoup) et même parfois de maisons ou de terrers. Orlande de Lassus acheta ainsi une maison de 1535 florins à Munich. Tout était prêt, les contrats signés, seul un détail restait à réglet: le paiement.- Lassus invoqua l'aide de son matre Albrechtv

Les fonds alloués à nicolas gombert

POUR L'ENTRETIEN DES ENFANTS DE LA CHAPELLE DE CHARLES QUINT (EXTRAIT)

« et Nicollas Gombert maitire des enflans de la chapelle de noître ar emperun. La nomme de cent quatre deactif, buits, Requist quitage maille (...) Premiere pour les logis de enflant ant au schemin de Saragousque de Baxrellone (...) Hem sur le chemin de Gruuce et de Platianne pour le logis destitit enflans et pour avoir loue at Bouloingou sun fogis quit ently par le fourier (...) Item para avoir loue at Bouloingou sun fogis quit ently par le fourier (...) Item para voir loue un fourier de Saragou et Platianne pour lectifit enflans et pour avoir pour le para voir loue at part entle que saingle durant letifit temps et pour refection dicel sortiers (...) Item para troutaige de leurs chevales durant letifit temps.

de Bavière par l'intermédiaire d'une lettre au fils de ce dernier, Guillaume de Bavière ; et le duc de Bavière offrit sur-le-champ les 1000 florins manquants, ce qui permit à Lassus d'acheter sa maison...

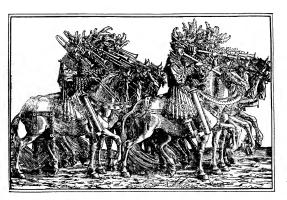
Le testament de Du Fay prouve que certains musiciens vivaient vraiment dans l'aisance. Il légua une somme d'argent et des possessions d'une valeur de 1821 livres, une somme très importante pour l'époque. Mais il n'en fut pas de même pour tous les musiciens. Gilles Binchois légua moins de la moitié de cette somme: 749 livres – mais une belle somme tout de même, supérieure à la situation financière de la plupart des musiciens qui comme tant d'artistes avaient une richesse intérieure, mais vivaient dans les dénuement..

樂

C'est à l'époque de Gombert qu'un bouleversement lourd de conséquences se produisit dans le monde de la musique. Jusqu'en 1501, la copie à la main était en Europe le seul moyen de reproduction des partitions. Le manuscrit était un héritage personnel lié à un lieu, souvent écrit par des professionnels, et pour des professionnels. Les grands livres de chœur, les chansonniers et les autres partitions n'existaient très souvent qu'en exemplaire unique. Le compositeur chantait généralement ses propres œuvres à partir d'un manuscrit qui vauit été réalisé dans son propre entourage. Sans toutefois parler d'autographe, on peut poser que la relation entre le compositeur, l'interprête et la partition était beaucoup plus étroite qu'û l'époque de l'imprimerie.

L'imprimeur vénitien Petrucci imprima en 1501 les premiers livres musicaux. À compter de cette date, la musique fut imprimée puis vendue, et devint de la sorte un produit commercial, ce qui eut des conséquences incalculables: la relation entre l'offre et la demande fut ébranlée, l'évolution des styles influencée (l'énorme succès de la chanson française est due à la popularité des recueils imprimés), la relation entre compositeur et exécutant a partiellement perdue et l'interprétation altérée. Couvere de Combert se situe au cour de ce

changement: un grand nombre de ses compositions ont été conservés en manuscrit, certaines furent uniquement imprimées, d'autres nous sont parvenues à la fois sous forme manuscrite et imprimée – le grand
nombre d'éditions et de rééditions (même posthumes) de ses œuvres témoigne de la valeur musicale et de la
notoriété de Gombert. La Flandre ont joué un rôle primordial aussi bien en ce qui concerne les manuscrits
qu'en ce qui concerne l'imprimerie. Les manuscrits de la Renaissance les plus beaux et les plus soignés (des livres de chœur la plupart du temps) proviennent des ateliers de Petrus Alamire, le célèbre « ereripsuin » de la
chapelle de la cour de Bourgogne. Et les deux plus grands éditeurs français, les Parisiens Le Roy et Ballard,
sont nés dans le Nord, à Montreuil-sur-Mer... Enfin, grâce aux imprimeurs flamands Tielman Susta à Anvers
et Pierre Phalète à Louvain (Plantin ne joua qu'un rôle secondaire dans l'imprimerie de partitions), la polyphonie fut consignée pour l'éternité et se répandit à travers l'Europe entière.



Joueurs de hautbois et de saqueboute. Gravure de Hans Burokmars, extraite du Triomphe de l'Empereur Maximilien (1526).

Chapitre II

HNE VIE TRÉPIDANTE

COMME POUR TANT D'AUTLES compositeurs de la Renaissance, il est difficile de retracer la vie de Nicolas Gombert (ca. 1500-ca. 1600) dans le détail, car non seulement grand nombre de documents a disparu, mais en outre, faute de chercheurs et de fonds, il reste beaucoup d'archives à défricher; ainsi le dêbut et la fin de la vie de Gombert sont-ils encore plongés dans l'obscurité. Les seuls renseignements que nous possédons datent de la période pendant laquelle Gombert travaillait au service de Charles Quint (de 150 à 150 de 150 de

NICOLAS GOMBERT

44

famille Gombert eurent également affaire à la justice. La famille avait bien entendu de bons côtés: un certain Jean Gombert fut sonneur de cloches à La Gorgue et un autre Nicolas Gombert (probablement de la même famile) fut même «receveur des biens et revenue de l'églier ». Les Gombert avaient une chose en commun: ils étaient tous originaires de la région de La Gorgue, ce qui explique pourquoi le compositeur y obtint quelques prébendes. D'empereur lui octroya entre autres un bénfice à Béthune, une ville située à seulement quelques kilomètres de La Gorgue. Une dernière preuve des origines franco-flamandes de Gombert est que la seule lettre conservée et connue de sa main est écrite dans un dialecte picard. Enfin, et quoique sans preuves, il est assez tentant de penser qu'un certain «Nicolaus Gombault», inscrit en 1516 à l'université de Paris comme «magiller artium », est notre compositeur...

Nois ne savons presque rien non plus de la formation musicale de Gombert; seul un texte du compositeur et théoricien de musique allemand Hermann Finck (1527-558) révèle qu'il aurait été élève de Josquin Desprez. Dans son traité Praetice «Muirea (1566), Finck écrivit au suige de Gombert (dont la réputation était déjà légendaire) qu' «il elt de noi jours des innovateurs, dont Meolas Gombert, élève de feu Josquin». Josquin Desprez se retira de la vie musicale active en 1504 et s' instalacia eatrive en 1504 et s' instalacia de cative en 1504 et s' instalacia de la composition. La Gorgue étant située à quelque soixante kilomètres de Condé-sur-l'Escaut, Gombert ne mit que deux ou trois jours pour rejoindre à pied le grand maître; il lui rendit par la suite hommage dans son motet à six voix «Muste fovii».

Par ailleurs, Gombert eut très probablement une formation musicale semblable à celle de tous les musiciens de son époque, c'est-à-dire dans l'une des maîtrises de cette région - vraissemblablement à Douai, Arras, Cambrai, ou plus probablement Tournai, ville où il obtint un bénéfice ecclésiastique et où il habita après ses années de service chez Charles Quint. Il fut engagé dans une chapelle après ses études, ann soute immédiatement dans celle de l'empereur. Le nom de Gombert apparaît en effet pour la première fois dans les archives musicales UNE VIE TRÉPIDANTE 45

le 2 octobre 1526: Charles Quint, qui se trouvait alors à Grenade, signa un « rolle des benefices », concédant deux prébendes à Gombert, l'une à Courtrai et l'autre à Béthune. Sur cette liste, Gombert est désigné comme «blantre», itre de chanteur de la chapelle impériale. Il est de toute évidence peu probable que Charles Quint eût octroyé deux prébendes à un novice... Peu-être Gombert fut-il l'un des chanteurs que Nicolas Champion, alors maître de chapelle de l'empereur, recruta en Flandre en 1523. Gombert fut visiblement vite apprécié pour ses talents puisqu'en 1526 il composa un motet, Veni electa mea, pour le mariage à Séville de Charles Quint et Isabelle de Portugal.

Dans Is sillage de l'empereur, Gombert et toute la chapelle se rendirent au nord de l'Espagne pendant l'automne 1556. Le 1, aivavier 1557, la cour arrivà d'Aulladolid, où a te trouvait la résidence principale de l'empereur. Le 11 mai de cette même année naquit son fils, le futur roi Philippe II d'Espagne. Gombert composa à cette occasion le motet à quatre voix Dicite in magni. La cour se dirigea ensuite vers Burgos, où elle arriva le 17 octobre 1577. Elle passa l'hiver dans cette ville, mais reprit as route vers le und de l'Espagne le 27 février 1578. Elle résida les mois suivants à Madrid, Monzon et Tolède. Le 9 mars 1519, elle quitta Tolède pour le voyage le plus long de la vie de Gombert, uni dure usuvem... 1521

Nicolas Gombert fut nommé « mailire des enffaus de la lèbapelle de noître ne empereur » en 1549 et devint ainsi l'un des musiciens les plus importants de la cour. Il fut dès lors non seulement chanteur et compositeur, mais aussi responsable des enfants du choeur. Cette fonction est parfaitement décrite dans la Refacion de la forma de rervir que se tenia en la casa del Emperador Dan Carlos, une sorte de description de la distribution des tâches à la cour. Voici es qu'il est écrit a usique des tâches de Gombert: « Le maître de Bapelle est payé ving roun par jour. Les enfants de la lèbapelle impériale ront placés rous sa direction. Il doit les nourrir et il dispose à cet effet de quatre rous par jour pour l'baque enfant. On lui rembourse en outre tout ce qu'il dépense en l'baussettes, juislaucorps, l'ébmines, l'baurrures et autres difaires vous réverne de l'accord du ganad aumbine "d'êlyague. Il doit leur enseigner la musique et les MICOLAS COMPERT

pratiques liturgiques. Quand l'empereur voyage, le mâtire de Ebapelle doit disposer des véhicules nécessaires pour transforter les orfants ainsi que leurs bagages » - vings sous étaient un bon salaire, à une époque où un artisan touchait un à deux sous par jour, et un maître-artisan quatre sous.

46

Cette même Refacior montre également que l'on tentait d'assurer l'avenir des enfants: « Let enfants ont évoit à quatre sous par jour. À l'adoletcenet, lors de la mue de la voix, sa majeifé finance de étuder de trois ans. Quand leur voix s'est Habilitée et qu'îls peuvent de nouveau être orgagés dans la bhapelle, ils ont priorité pour reprendre le mêtier de Ébanteur. » Les études dont il est question ici étaient la plupart du temps des études universitaires. Les archives nous apprennent en effet que des membres de la cour accompagnaient des enfants du chorur à Louvain pour les inscrire à l'université. Le parcours de Nicolas Payen est à cet égard exemplaire : il chanta dans le chœur d'enfants dirigé par Nicolas Gombert puis, après quelques années d'interruption, il devint chantre dans la chapelle impériale et, à la fin de sav ie, il devint matire de chapelle de la cour. Les membres de la chapelle aviaent droit à une sorte de pension au bout de dix ans de service. Étant donné les conditions de travail favorables, ainsi que les salaires très élevés, beaucoup de chanteurs restèrent au service de Charles Quint pendant vingt ou trente ans.



La cour était divisée en quatre départements: la chapelle, la chambre, l'hôtel et «*l'écuperie*». La chapelle était divisée en une « grande chapelle», dont faisaient partie tous les chanteurs, et une « petite chapelle ». Voici un aperçu de la composition de la chapelle au début de la carrière de Gombert: UNE VIE TRÉPIDANTE

DOUZE CHANTEURS ADULTES

Johannes Willebroot, originaire des Flandres, chanteur de 1510 à 1531.

Alard Theodericy, originaire des Flandres, ténor, puis à partir de 1510 basse-contre, décédé en 1521.

Chrestien DE LOUVAIN, originaire des Flandres, chanteur de 1521 à 1531.

Jehan Bouxhoren, chanteur de 1526 à 1531.

Johannes De Lilliers, originaire de Cambrai, haute-contre, décédé en 1554.

Antoine LHERITIER, originaire de la région d'Arras, en service de 1519 à 1531.

Jean Gobelet, originaire du diocèse de Cambrai, ténor, en service jusqu'en 1531.

Gilles DE FORMANOIR, ténor comptant le plus grand nombre d'années de service – de 1510 à 1535. Hughes DESCOULEURS, prêtre de Cambrai, fausset, en service jusqu'en 1521.

Rodolf CAMPINCK, basse, en service de 1524 à 1540.

Pasquier Pastoris, originaire d'Amiens, fausset, en repos après ses années à Soignies où il mourut en 1555. Fransquin De Cambrai, fausset, en service de 1521 à 1531.

ORGANISTE

Fleurus Nepotis, « ayde de l'organiste de la dicte chapelle » à partir de 1516, organiste principal de 1524 à 1527.

NOUVEAUX CHANTEURS

Jehan Deken, originaire des Flandres, ténor jusqu'en 1540.

Josse Vanden Broele, vicaire impérial et chanteur à Courtrai; il succomba tragiquement en 1535 suite à une chute de cheval dans un précipice lors d'une traversée des Alpes...

Franchois DE MERSELLE, chanteur de Cambrai, en service jusqu'en 1535.

NICOLAS COMBERT

FORTEUR D'ORQUE (Une fonction importante compte tenu les nombreux déplacements de la chapelle impériale.) Jehan BAUDEWIN était « porteur d'orghes » et gagnait six sous par jour; son assistant, le « souffleur d'orghues » Henry SMETS, a même obtenu une prébende pour ses services. DOUZE ENFANTS Leo POUTEMER. Ancelmus DV REN (devint compositeur ensuite). Nicolas PAYEN (devint chanteur, compositeur et maître de chapelle). Jacobus ALARDY (devint compositeur après des études à Louvain). Baltazar DOUYE.

Jaquet Valckenere. Jaquet Orschotte.

Johannes Willebroot (fils du précédent Johannes Willebroot). Woutre Vanden Dycke.

CHANTEURS ENTRÉS AU SERVICE DE CHARLES QUINT VERS 1530 (Souvent pour remplacer des chanteurs partis à la retraite.)

Johannes ROBERT (ensuite au service de Charles Quint).

48

Joachim Du Quesne.

Iohannes DE PUNERO (idem).

Adrian Thiebault, maître de chapelle qui travaillait en étroite collaboration avec Gombert.

UNE VIE TRÉPIDANTE +9

```
Adrian Braquet.
Philippe Yver.
Henri Boute.
Mathias Ridemont (basse jusqu'en 1547).
Jaques Literous.
Michiel De Wolf (ténor jusqu'en 1547).
Jehan De Pachy.
Huguer Robet (chantre en 1534 et 1535).
Antoine Callewaret.
```

Cornelis Swaen, «souffleur d'orghues» jusqu'à la dissolution de la chapelle en 1566.

Quoique quelque peu rébarbative, cette énumération permet un certain nombre de réflexions: un premier int très frappant est que la majorité des chanteurs est d'origine flamande ou franco-flamande (d'où le nom de Capilla Flamente pour désigner la chapelle, e) Charles Quint crés en outre une autre chapelle, espagnole, pour sa femme Isabelle de Fortugal, ce chœur ne faisant pas partie de la cour impériale. Charles Quint ne s'épargan in peine, ni argent, pour engager des chanteurs du Nord, alors que sa chapelle résidait la plupart du temps en Espagne ou dans d'autres pays européens. Sa prédilection obstinée pour les chanteurs flamands s'explique certainement par la qualité de l'enseignement du chant en Flandre. Les chanteurs et collègues de Gombert nommés c-dessus n'étaient pas uniquement chanteurs dans la chapelle impériale; eux qui appartenaient au clergé exerçaient diverses fonctions, certains étaient chapelain, d'autres chanoines, comme Gombert lui-même d'ailleurs, qui apposait souvent ce titre à as signature. Certains chanteurs étaient maréés, femme et enfants vivant à proximité de la cour impériale. Contrairement à bie nets chapelles uropéennes, la chapelle impériale impériale

NICOLAS GOMBERT

50

ne comptait, excepté l'organiste, aucun instrumentiste engagé à plein-temps. Des joueurs de timbales, de trompette ou de luth prétaient occasionnellement leurs services, mais ils appartenaient à l'écurie, dont faisaient également partie les cuisiniers, les serviteurs et les pages. Cette situation exceptionnelle s'explique par le goût particulier qu'avait l'empereur pour la musique vocale. Profondément religieux et pénétré de la musique flamande à laquelle son père, Philippe Le Beau, l'avait initié, il avait une forte préférence pour la polyphonie. Ceci explique également pourquoi l'œuvre de Gombert est exclusivement vocale.

Le Legge et contitutione: Capellae Catholicae «Majestatis esquisse les différentes tâches de la chapelle impéraile. La chapelle devait célèbrer chaque jour une grand-messe « à thant et ekzhant» (c'est-à-dire en grégorien et en polyphonie), vêpres (avec entre autres un «Magnificat) et complies. Huit «Magnificat de la main de Gombert, écrits très probablement pour les vêpres, ont été conservés. À Noël, à Pâques, à Pâxesenia, à l'entencête, à la Trinité et à toute les fêtes mariales, la chapelle devait également magnifier matines et laudes, ce qui explique le grand nombre de motets mariaux de Gombert. En outre, les fêtes de saint Jean-Baptiste, es qui explique le grand nombre de motets mariaux de Gombert. En outre, les fêtes de saint Jean-Baptiste, saint Pierres, sainte Catherine, saint André et sainte Barbe, la Toussaint et ous les jours de l'Avent et du Carême, étaient célèbrés par une messe particulière. La chapelle devait par ailleurs chanter le jour où étaient célèbrés les protecteurs des villes et des pays où résidait la cour, et chaque année on commémorait sainte Cécile, proctertie des chanteurs (Gombert écrivit à cet effet un motet particulièrement beau. Cautilus organicie Christi Caccilia spana, avec une distribution assez étonnante : trois parties de superiux chantées par des enfants et seulement deux voix graves). Les services funèbres princiers et ceux des membres de l'ordre de la Toison d'or étaient également soumis à des règles bien précise.

Les pasumes étaient toujours exécutés en polyphonie ou en faux-bourdon – une improvisation à plusieurs voix assez élémentaire. Les motets n'étaient chantés durant la messe qu'à la demande de l'empereur. Les chanteurs devaient se placer de telle façon que les enfants se trouvaient au milieu, les alti à droite, les ténors à gauchteurs devaient se placer de telle façon que les enfants se trouvaient au milieu, les alti à droite, les ténors à gauche TIME VIE TRÉDIDANTE

et les basses derrière. Pendant la liturgie, les chanteurs portaient toujours des vêtements religieux : un surplis et une barrette. Par ailleurs, ils devaient se raser les jours de vigile, sinon on leur déduisait leur paie journalière.

Le Leger stipulait formellement que les séjours de l'empereur en dehors de sa résidence principale ne pouvaient aucunement former un obstacle à la production musicale. Aussi Gombert et ses collèges durent-ils presque toujours accompagner l'empereur lors de ses périples. Dès son engagement comme chanteur en 1516, la vie de Gombert fut ainsi entrecoupée de voyages, et à partir de son entrée en fonction comme «mailfire des cuffam de Bome » en 1510, ses reconsabilités ne firent ou'aurementer.



Reprenons le fil de la vie de Gombert. Nous l'avions abandonné le 9 mars 159, au moment où il quittait Tolède. La chapelle arriva à Saragosse le 3 mars, la cour ayant donc parcouru environ 340 kilomètres en treize jours – ce qui était une bonne moyenne. La cour de Charles Quint se dirigea ensuite vers Montserrat et Barcelone, où elle embarqua le 27 juillet sur l'imposante flotte impériale de plus de cent bateaux. La cour arriva le 12 août d'âbenes, après une escale à Nice où Charles Quint remontra Alexandre Farnèse, le futur pape Paul m. Elle résida à Baisance du 6 septembre au 15 cettore. Le 5 novembre 1529, Charles Quint arriva à Bologne où le pape Clément vu devait le couronner empereur. Le séjour de la chapelle impériale à Bologne (du 5 novembre 1529 au 11 mars 1529) fut une période particulièrement chargée, mais fructueuse, pour Gombert. Il avait à sa charge non seulement la musique du couronnement, mais aussi celle de toutes les festivités secondaires, les grand-messes et les rencontres entre le pape et l'empereur. Le 14 février, deux messes furent célébrées en présence des chevaliers de l'ordre de la Toison d'or et de l'ordre de Santiago. Un des témoins écrivit à ce sujet que « le mâtire de Ebapélle de l'empereur reçul bien de hommeur avec est nouvellet compositions que set Ébanteur exécuterout avec éclat ». NICOLAS COMBERT

Le couronnement eut lieu le 24 février à l'église San Petronio à Bologne, dont l'intérieur fut pour l'occasion complètement transformée pour en faire une copie de la basilique Saint-Pierre de Rome. On y chanta la Affara de la Incoronation de Gombert, imprimée en 1544 par l'Imprimeur vêntien Scotto. D'après le chroniqueur du pape Ghiselin Danckerts, la messe fut exécutée à la fois par la chapelle du pape et par celle de l'empereur : «...d tempo de l'apre cettine dono la corona imperiale à Carlo Guinto, cantezamo loro capelle.»

52

Ce long séjour à Bologne donna à Combert la possibilité d'échanger des idées avec ses confrères, et de s'initier à de nouveaux répertoires. Le maître de chapelle de San Petronio friati Giovanni Spatzro, auteur de plusieurs traités musicaux non sans mérites, mais d'une qualité musicale bien inférieure à celle de Gombert. Plus
intéressants étaient les contacts avec la chapelle papale, et plus particulièrement avec Costanzo Festa, le «patron»
de la musique du Vatican. Ce compositeur et chanteur célèbre devint membre de la Chapelle Sixiten en 1547 et
fut appelé par ses contemporains «musicue eccéentizimue et cantor egregius». Festa e lia d'amitié avec Gombert
et Charles Quint, et tout comme Gombert il écrivit un cycle de huit Magnificet sur les huit modes ecclésiastiques. Combert composa une Mina Fon Suelment sur un cantus firmus que Festa avait utilisé auparavant et
Festa dédia un moter à Charles Quint. Manifestement très impressionné par la musique de Gombert, Festa
éctivit une messe se conjet pir treposant sur un modèle de Gomber de la musique de Gombert, Festa
éctivit une messe se conjet pir reposant sur un modèle de Gomber de la la contra de la contra de la contra de la contra de la musique de gombert, Festa
éctivit une messe se conjet pir reposant sur un modèle de Gomber de la contra de la

La chapelle impériale reprit sa route après les festivités de Bologne. La cour s'arrêta d'abord à Mantoue, où Charles Quint découvrit l'art du Titien, qui le toucha profondément. En octobre visç, les deux hommes se rencontrèrent pour la première fois, à Parme, par l'intermédiaire de Federico Gonzague, marquis de Mantoue. Ils resteront ensuite en contact: en janvier 1533, Le Titien peignit l'empereur à Bologne, puis ils se rencontrèrent de nouveau en 1536, en Astie; en 1541, Le Titien obtint une pension de cent ducats de la part de Charles Quint, et en 1548 il peignit trois portraits de l'empereur, dont ne subsiste qu'un seul – l'empereur à cheval, aujourd'hui au musée du Prado, à Madrid. Jusqu'ù sa mort en 1576, Le Titien recevra des commandes et gardera des UNE VIE TRÉPIDANTE

liens intenses avec la cour de Philippe n'à Madrid. Le 3 avril 1570, la cour entreprit la périlleuse traversée des Alpes en direction d'Innsbruck. L'assemblée emprunta le col de Brenner qui, avec ses 1575 mètres d'altitude, est le col le plus bas des Alpes. À son arrivée dans cette ville, Gombert fut ébloui par la chapelle particulièrement fastueuse du frère de Charles Quint, le roi Ferdinand m'. Dirigée par Arnold von Bruck, cette chapelle ne comptait pas moins de six alti, cinq ténors, inq basses et vingt-trois enfants. Les fameuses orgues de l'église paroissiale d'Innsbruck suscitèrent également l'admiration de la chapelle impériale: elles furent décrites dès le début du xvr siècle comme «unes orghet, les plus belle et les plus exquites que janatis p'wj. Il n'éti infirmment du monde qu'n pione c'au l'in cotton la d-deant compris, et confirerunt plus de simile france au ditér ».

Le 6 juin 1570, les chapelles de Charles Quint et de Ferdinand 1^{ste} quitrèrent ensemble Innsbruck et se rendirent à Augsbourg pour les festivités du Reichstag. Ce fut précisément lors de cette rencontre que les plaies laissées par la Réforme remontèrent à la surface, et que les tensions entre les différents souverains atteignirent leur paroxysme. De nombreuses cours princières s'étaient rendues bien en avance à ce fabuleux rendez-vous, et elles réservèrent à Charles Quint un accueil d'une somptuosité sans égale. Le chroniqueur Clemens Sender nota qu'« auuri longtemps qu'-daggbourg exilie, jamais autant de peuples issus de nation différente ne se sont ra-remblés qu'en ce jour de sinte l'ité à l'occasion du Rejibhiga. Même des afficiains et des s'arbae étaient ici présents ». Les comptes rendus des festivités nous apprennent que Gombert y accomplit un travail titanesque, car on fit appel aux chanteurs impériaux pour toutes les processions, les services liturgiques quotidiens, les cérémonies des jours de fête et les réceptions. Le jour du Saint Sacrement, Charles Quint organisa dans le Dôme une grandmesse à laquelle les souverains protestants refusérent d'assister. Le chroniqueur écrivit au suject de cette messe qu'« au moment où [les souverains] entrèrent dans l'église, la Ebapelle impériale commença à Ébanter en même temps que l'orgue et les trompeteur». La chapelle impériale collabora de temps à autre avec la chapelle du roi Ferdinand re, ce qui porta l'effectif du checur à un nombre san précédent: quarante voix éthommes environ et plus de trente ce qui porta l'effectif du checur à un nombre san précédent: quarante voix éthommes environ et plus de trente ce qui porta l'effectif du checur et plus de trente ce qui porta l'effectif du checur et plus de trente

WOOD AS SOUTH

voix d'enfants. Le chroniqueur Clemens Sender précisa également que « le vingt juin, un lundi, l'arthrovèque de Metz édébra la messe du Saint Efprit accompagné des Espafeles impériales et royales, de l'orgue, des trompettes et d'autres infirtuments ». Deux grands compositeurs eurent à cette occasion largement le temps d'échanger des idées au sujet de leurs œuvres: Ludwig Senfl, le compositeur de la cour du due Guillaume de Bavière, et Nicolas Gombert lui-même. La scission de l'Eglise catholique affectant également les musiciens, Senfl écrivit à l'occasion du Reichstag le motet Ecce quam bouum et quam jucundum habitare fratres in unum, composé pour accenture l'unité de l'Église. Certains motets de Gombert au caractère militant, tel le Gaude eMater Ecclesia à quatre voix, pourraient avoir été composés dans le même contexte.

54

Les cours de Charles Quint et de Ferdinand re quitrèrent Augsbourg le 23 novembre en direction de Cologne, où Ferdinand devait se faire couronner roi des Romains. Le voyage se fit en partie en bateau sur le Rhin, et l'assemblée arriva à destination le 17 décembre. Ferdinand re fut couronné le 5 janvier 5231, peu après les festivités de Noël. Les chroniques de l'époque mentionnent régulièrement les interventions polyphoniques (à déchant) des deux chapelles (« und de K. Éguers Sengre songen die 19 discus "). Oumbert écrivit à l'occasion de ce couronnement un motet à cinq voix, "Jelix Justriue Domus, où il évoque tous les membres de la famille royale. L'œuvre a été composée avec une répartition des tessitures peu pratiquée par Gombert: trois parties de cantus (chantées par les gargons du cheur) et seulement deux parties graves. Le caractère « céleste » de cette distribution du probablement impressionner le roi, qui était habitué à une musique aux timbres bien plus sombres, où les voix d'hommes dominent.

Les festivités du couronnement achevées, la cour de Charles Quint reprit la route en direction de Bruxelles. Après être passée par Aix-la-Chapelle, Liège et Namur, la cour impériale arriva à Bruxelles le 24 janvier 153 re y resta une année entière. Ce séjour fut cependant interrompu par des excursions plus ou moins longues à Louvain, Malines, Anvers, Gand et Tournai. Gombert eut certainement le sentiment de retrouver les siens et INE VIETBÉDIDANTE

sa terre natale, après toutes ces années passées dans des contrées méridionales. Les contacts avec la chapelle de Marei de Hongrie, sœur de Charles Quint et gouvernante des Pays-Bas, furent féconda. Après la mort de Marguerite d'Autriche, Marie de Hongrie lui succéda, et la chapelle déménagea de Malines à Bruxelles. L'empereur Charles Quint entretint de nombreux contacts avec elle et (entre autres) lui demanda régulièrement de trouver des petits chanteurs talenteuxes. Il lui écrivit par exemple: «"Foi pui aime beaucoup la muzique, tu sais combien il funt osigner les bous tibanteurs...» Le séjour en Flandre s'acheva au bout d'une année. La cour impériale quitta Bruxelles en janvier 1532 et se rendit à Ratisbonne en passant par Cologne et Stuttgart. La chapelle impériale y chanta une Tassion en trois parties le dimanche des Rameaux. La voix du Christ fui interprécée par «ein einziger briefler, villeible etwo ein melbriger pitébe, den exangélière aubb einer, dy juden der ganz heffin gestièren, den greet de aue fatt woll hautes. Nêginei: il d'une composition de Gombert aujourd'hui perduc!

La cour quitta Ratisbonne en direction de Vienne le 21 septembre 132, où elle séjourna du 13 septembre au 4, octobre. Musicalement, Vienne était depuis le règne de Maximilien 11" (le grand-père de Charles Quint) aux mains des musiciens flamands. On y aimait le « Brabandité biscantiern», ou en d'autres ternes la polyphonie brabançonne. Johannes Brassart et Heinrich Isaac y furent maîtres de chapelle. Au cours du xvr siècle, ce furent principalement des Flamands qui y occupèrent les postes importants: Pieter Maessens (originaire de Gand), Jean Guyot (étudiant à Louvain), Johannes de Cleve (onze chanteurs flamands étaient en service à Vienne à son époque) et Philippe de Monte. Gombert n'eut malheureusement pas beaucoup de temps pour approfondir la riche tradition musicale viennoise, car la cour partit pour l'Italie le 4 octobre. Elle passa par Kärnten, Klagenfur et Mantoue, et arriva à Bologne le 13 décembre 132.

Le séjour à Bologne avait avant tout un but politique. Le pape Clément vu et Charles Quint y signèrent des accords qui constituéent une trève aux hostillités engendrées par le sac de Rome en 1927. Afin de célébrer ces accords, Combert écrivit un motet à six voix, guir celis s'utunoim. La cour quitu Bologne le 18 dévrier 1823 et se ... un seul prêtre, peut-être un évêque important, l'Évangéliste par un autre chanteur, et les juifs formaient une foule impétueuse, mais tout était si bien composé que c'était très asréable à écouter.

Les péréginations de Nicolas Gombert entre 1529 et 1523

9 mars 1529 Départ de Tolède.

23 mars 1529 Arrivée à Saragosse, puis à Barcelone via Montserrat.

27 juillet 1529 La flotte impériale embarque à Barcelone .

5 août 1529 Arrivée à Nice.
12 août 1520 Débarquement à Gênes.

6 septembre 1529 Arrivée à Plaisance.

c novembre 1629 -21 mars 1620 Séjour à Bologne ; excursions à Parme et Mantoue.

3 avril 1530 Traversée des Alpes.

4 mai 1530 Arrivée à Innsbruck.
6 juin 1530 Départ pour Ausbgourg via Munich.

16 juin 1620-22 novembre 1620 Séjour à Ausbourg.

17 décembre 1520 Arrivée à Cologne.

2¢ janvier 1¢21-janvier 1¢22 Séjour à Bruxelles : excursions à Louvain, Malines, Anvers, Gand et Tournai.

Janvier 1532 Départ pour Ratisbonne via Cologne et Suttgart.

28 février 1532 Arrivée à Ratisbonne.

2 septembre 1532 Départ pour Vienne.
22 septembre 4 octobre 1522 Séjour à Vienne.

13 décembre 1532 Sejour à vienne.

14 décembre 1532 Arrivée à Bologne via Klagenfurt et Mantoue.

28 février 1533 Départ pour Gênes.
8 avril 1533 Embarquement de la flotte à Gênes.

26 avril 1622 Arrivée à Barcelone.

, avia 1333

UNE VIE TRÉPIDANTE 57

dirigea vers Gênes, où elle s'embarqua finalement pour l'Espagne. La flotte impériale arriva à Barcelone le 25 avrill. Gombert se retrouva enfin dans le pays où sa carrière avait débuté et il s'épunnera deux années dans les résidences impériales de Monzon, Saragosse, Tolède, Valladolid, Palencia, Madrid et Barcelone.

漫

Sous la férule de Khayr al-Din, dit Barberousse, et de l'amiral Soliman II e Magnifique, les Turcs infestaient la mer Méditerranée depuis de longues années. Charles Quint voulait mettre un terme à cette situation dangereus qui constituait en outre une menace pour la chrétienté. Il partit donc de Cagliari le 16 juillet 155 que difereit on de Tunis, où étaient basés les Turcs — la chapelle impériale avait suivi l'empereur jusqu'à Barcelone, mais on épargna les enfants du chœur de la suite de ce voyage bien trop périlleux. Sans doute Gombert avait-il espéré avoir quelques jours de répit, mais une tâche importante lui fut confiée. Charles Quint écrivit une lettre à Marie de Hongrie et au Conseil des finances à Bruxelles pour annoncer l'arrivée de Gombert, chargé de recruter en Flandre de nouveaux chanteurs pour le chœur impérial. Afin que rien ne puisse gêner ses allées et venues en Flandre de nouveaux chanteurs pour le chœur impérial. Afin que rien ne puisse gêner ses allées et venues en Flandre, l'empereur lui octropa un suaf-conduit le 11 mai 155, juste avant d'émbarquer (voir pages uivante).

Gombert se rendit donc en Flandre pour y visiter les maîtrises, les églies et les chapelles princières à la recherche de voix capables de s'intégere harmonieusement à la chapelle impériale. L'àbennec du compositeur impatienta manifestement l'empereur car il écrivit le 9 décembre 1555 une lettre demandant au «Maithre Noelle Gombert» de ne pas prolonger davantage son séjour en Flandre. Gombert tarda cependant à rentrer et, malheureux, l'empereur envoya une lettre à sa sœur à Bruxelles pour lui demander de veiller personnellement ce que les enfants soient transférés en Espagne: « fe vous prie bien fort vouloir favoriter à celluy à cui j'ay enbhargié les me ameure affin qu'il les recouvre bons et qu'il soi bien toît depetible; austi vous prie de fere serber quelque bon

LE SAUF-CONDUIT DÉLIVRÉ PAR CHARLES QUINT À NICOLAS GOMBERT

Révérends Pères en Dieu, vénérables, nos chiers et bien amez, les evesques, doiens, prevostz, chanoines es chapitres des eglises cathedrales et collegiales es noz pays d'embas, Salut

Pour ce que nous avons donné serge a noître bien aimé bapelain et maîître det enffans de noître bapelle domeîtique maîître Nicole Gombert, porteur de ceîte, de soy transporter padelà pour regarder et bosiri en voe, egliset aulcum boantres et enffans de voix convenable, duisans a noître bapelle, Nous vous requerons bien affectueusement et acertes que soufreç et permeties audif maîître Nicole bointi, eslive et recouver en vadilete egliser respecitives telç boantres et enffans qu'il verra duire pour rervir en noître vide bepelle, et en ce luy faire et bailler toute la bonne addresse, faire et assister comme vous requeren, sans luy metir en eouffir que soit mis nul empetibement ou distourbier. Et vous Nous ferez tres aggreable service, dont aures vosdites eglises et les ensfans d'iellet tant plus recommandez, es tant, etc.

Donne en nostre cite de Barcelone, le XIe de May 1535.

TINE VIE TRÉDIDANTE

organiste au lieu du pouvre Fleurequin qui est allé à Dieu » – l'empereur demandait également à ce que l'on cherche un nouvel organiste pour la cour, car le précédent, Fleurus Nepotis, venait de décéder.

Gombert rentra en Espagne en 1537 par le port de Lécluse avec une bonne « moiston »: une vingtaine de chanteurs et enfants pour le chapelle, un professeur de latin pour ces derniers et un organiste. Arrivé en Espagne, Gombert se rendit avec sa suite à Valladolid, où la cour résidait, et reçut 1450 livres correspondant aux frais du voyage de retour. Gombert fut encore cité dans les registres impériaux de 1538. Puis il disparut très mystérieusment, et à jamais, des annales de la cour. On ne retrouvera ses traces qu'en 1547, à Tournai – grâce à une lettre que Gombert écrivit au grand capitaine Ferrante Gonzague. Que se passa-t-il entre 1538 et 1547 l' Nous devons suivre une autre piste afin d'élucider ce mystère.

Les raisons de cette disparition sont gravissimes: Gombert aurait abusé d'un des garçons du chœur vers la in des années 1530. Bien que la cour impériale eût jeté le voile sur cet événement fort humiliant pour le compositeur, l'affaire fut consignée par une source tout à fait inattendue, le grand humaniste, philosophe, physicien et médecin italien Hieronymus Cardanus (Jérôme Cardan, 150-1576). Réputé jusqu'aux fins fonds de PlEurope pour ses traités de physique, de mathématiques et de médecine, Cardan était l'un des hommes de science les plus érudits du xvr siècle. En tant que médecin, il était connu des cours européennes où il était régulièrement convoqué in extremir pour soigner les mourants. Bien qu'il arrivât (presque) toujours trot part, ju soigna le roi Christian ur du Danemark, et fut applé en Écosse au chevet de l'archevêque John Hamilton. Il était en outre professeur de médecine à Bologne, un habitué de la cour impériale d'Espagne, et ami personnel de Ferrante Gonzague.

Dans deux de ses traités, De Tranquillitate et De utilitate ex adverir capienda, Cardan parle des maladies, du surmenage et des troubles psychotiques des artistes. Il traite également de quelques «cas » observés chez les musiciens. Il décrit d'abord Genêt Carpentras (mort en 1548), un chanteur de la chapelle papale : son style est 60 NICOLAS GOMBERT

qualifié de «*cuavisimo* or théfisimo » et ses Lamentations firent partie du répertoire de la Chapelle Sixtine jusqu'au pontificat de Sixte v (1590); Cardan cite Carpentras comme exemple de comportement schizophrénique dù à son statut d'employé à la cour, avec pour conséquence son épuisement et son abattement. Genét Carpentras était en effet un workeholie: il dormait à peine et dut effectivement quitter la Chapelle Sixtine pour des raisons de santé.

Cardan décrit ensuite quelques cas névrotiques, et c'est dans ce contexte qu'apparaît le nom de Nicolas Gombert. Ce témoignage unique nous est d'une grande importance: « Damnatus ad triremes rurrus Gombertus muricus lituyo pueri principalit... » et «... non minus laudenda est virtus Necolai Gomberthis, quam fortuna. Damnatus enim ad triremes, catenato pede cygnest illas cantiones meditatus est, quibus non solum libertatem a Caesare omnium inclytorum fautore, sed cham pinque sacerdotum, quo reliquum vitae tranquille duxsit, promeruit. Difficile boc Gombertho non fuit, quoinda meritas poenda patiebatur... »

Après le viol d'un jeune choriste, donc, Charles Quint condamna Gombert aux galères et ce dernier disparut des registres impériaux. Quoiqu'encore enchaîné aux galères, Gombert composa des pièces (des «chants du cygne» selon Cardan) qui devaient calmer l'animosité de l'empereux. Un retour à la cour fut cependant exclu. Charles Quint octroya alors à Gombert un canonicat, très probablement à Tournai, où il avait déjà une prébende et où il put vivre et composer tranquillement jusqu'à la find es se jours. Le sacerdoce lui fut de toute évidence refusé. Entre-temps, Gombert avait été remplacé à la cour par un autre Flamand, Thomas Tecquillon.

Nicolas Gombert se fixa vraisemblablement à Tournai au début des années 1540. À partir de cette date, on n'apposa plus systématiquement le titre de « maeffre de capella de lo imperatore », mais parfois simplement celui de « maeffre Áctolas Gombert ». La page de titre du manuscrit contenant les huit «Magnificat de Gombert composés en 1552 est signée « Afendaum Gombert canonicu Tornacersit », « Nicolas Gombert, chanoine de Tournai ». La lettre que Combert écrit à Tournai, le , juin 1473, adressée à Ferrante Conzague, le grand capitaine de

Le musicien Gombert fut condamné aux galères pour avoir abusé d'un enfant de la cour de l'empereur... Il ne faut pas moins louer le courage de Nicolas Gombert que sa chance. Alors qu'il était condamné aux galères, encore enchaîné, il composa des chants du cygne, qui non seulement lui valurent le pardon de l'empereur. protecteur de tous les gens illustres, mais aussi des benéfices ecclésiastiques, Ainsi, et pour le reste de sa vie, il put vivre dans la tranquillité. La punition de Gombert ne fut donc pas si pénible, car il endura un châtiment mérité.

UNE VIE TRÉPIDANTE 61

Charles Quint, est le seul document de sa main parvenu jusqu'à nous. Gonzague était un grand amateur de musique et, entre autres, homme de confiance d'Orlande de Lassus en Italie. Cette lettre accompagne un motet que Gombert écrivit pour le confident de l'empereur.

On suppose donc que Gombert vécut à partir des années 15,60 à l'ombre de la cathédrale de Tournai, et qu'il v'y consacra principalement à la composition. Cet environnement lui fut finalement propice. Tournai avait une riche tradition de maltrises et de pratique musicale: Pierre de la Ruey avait vécu, et Pierre de Manchicourt y fut chanteur, compositeur et maître de chapelle de 1539 à 156. Ce dernier devint par la suite « mailire et le Capille Plamenca» en Espagne. Bien qu'aucun document n'ait été retrouvé à ce jour qui témoignât de l'amité entre Nicolas Gombert et Pierre de Manchicourt, il est inconcevable que ces deux compositeurs célèbres, qui se sont forcément côtoyés pendant près de quinze ans, ne se soient pas connus. S'il n'est pas de preuves écrites de leur rencontre, la musique trahit l'eur connivence car le style de Manchicourt est incontestablement redevable de celui de Gombert. Manchicourt a en outre composé deux messes-parodie à partir des œuvres de Gombert : ¿Missa (Spe Plot Campi et ¿Missa s'étre je l'ouic.



Nicolas Gombert eut une grande influence sur les générations suivantes – c'est du moins ce dont témoignent les nombreux manuscrits et les innombrables références des théoriciens à l'œuvre du compositeur, et ce jusqu'au xvrr siècle. Ainsi a-t-on retrouvé dans la bibliothèque capitulaire de la cathédrale de Tolède quelques livres de chœur de musique polyphonique du xvr siècle qui comportent des compositions de Gombert. Dans l'un des traités musicaux les plus importants d'Espagne, le Libro de la declaracion de los instrumentos, écrit par Juan Bermudo (ca. 1510-ca. 1650) et édit é à Grenade en 1855, les mérites de Gombert sont loués à plusieurs

NICOLAS COMBERT

reprises. Dès le prologue, Bermudo se dit insatiable de la musique de Gombert et de celle de Cristobal de Morales (ca. 1500-1555, chanteur à la chapelle papale): «Nô puede el tanedor goçar de la Musica el Himpenera que abora viene del excellente Cristobal de «Moralety del profundo Comberto». » Morales semble avoir bien connu l'eauvre de Gombert puisqu'il composa une messe-parodie basée sur l'un de ses motets, la Missa Aspice Domine. L'organiste Francisco Correa de Arauxo (ca. 1575-1655) évoqua en des termes tout aussi élogieux l'œuvre de Gombert dans Pacultad Organica, un livre édite en 1656 et destiné aux organistes.

62

Les grands livres de tablatures espagnols, enfin, témoignent également de la popularité de Gombert. Une tablature est une partition d'un gance particulier destinée aux jouveur de luht et de vihuel da mano. Les tablatures contiennent souvent des atrangements d'œuvres vocales pour ces instruments. Dans son livre Les regibitors del Delphin de márica de cifras para vibuela (Valladolid, 1538), Luys de Narvaez (ca. 1500-1555) transposa en tablature plusieurs œuvres de Gombert. Miguel de Fuenllana (ca. 1500-ca. 1579) reprit dix motests de Gombert dans son livre de tablatures Orphenics l'yra, ce qui en fait le compositeur le plus représenté. Suite à ses nombreux voyages, Gombert jouissait d'une réélle notorités dans bien des centres musicaux d'Europe.

Nicolas Gombert fut donc célèbre de son vivant et bien après sa mort. De nombreuses villes où il séjourna possèdent encore aujourd'hui des manuscrits avec des œuvres de sa main. Les traités musicaux espagnols ne sont en effet pas les seuls à citier le nom de Gombert. L'Italien Silvestro Ganassi (1492-ea. 1559) évoque Gombert («il divina Gomberto») dans un contexte qui ne le concerne qu'indirectement: l'accord des violes de gambel Pedro Cerone (1566-1653), dans son Melopeo y Maestro, conseille aux compositeurs débutants l'étude des œuvres de Gombert. Ses compositions furent imprimées dans tous les pays à partir de 1591 d'abord en France, puis en Italie, en Allemagne, en Flandre et en Espagne. Le compositeur anglais Thomas Morley cita également «Xicolus Gomberte» dans son «A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musiche de 1597. Partant du principe que l'on peut déduire la valeur d'un compositeur de l'égard que lui témoignent ses confrères, Gombert

UNE VIE TRÉPIDANTE

fait partie d'un cénacle très fermé de l'histoire de la musique. Aux compositeurs déjà cités qui s'impirèrent des cœuvres de Gombert pour leurs propres compositions, il faut encore ajouter quelques noms. Orlande de Lassus écrivit trois messes-parodie sur un modèle de Gombert, notamment sa toute dernière messe, qu'il composa d'après la chanson Trint élyart. Lassus utilisa également la chanson Tous les regretz pour une messe à six voix du même nom. Clemen Non Papa et Philippe Rogier composèrent également des messes inspirées de Gombert, et même Claudio Monteverdi écrivit une messe ce n'eprenant le motet In illa tempore.

On ne sait avec précision la date de la mort de Gombert. Hermann Finck prétend que le compositeur vivait encore en 1556 et Jérôme Cardan écrivit en 1561 qu'il était mort. Le diplomate italien Lodovico Giucciardini, qui publia en 1567 à Anvers le livre Deterizzione de tutti i Pacci Bassi, écrivit à propos de l'art du compositeur: «Quélti tono i veri maestiri della musica & quelli ébe l'hanno restaurata de ridotta a perfettione... Gomberto i quali tutti sono mort... » Gombert n'elut pui maaginer un plus bel adieu.



Le superius de la chanson de Nicolas Gombert Aultre que vous (Pierre Attaingnant, Paris, 1524).



LIS COMPOSITEURS du XVI siècle n'étaient en aucun cas des artistes au sens romantique du terme. Il ne faut pas y'imaginer Gombert vivant seul dans une mansarde sombre, rèvant à une dulcinée pour qui il a écrit un lied dans l'expoir que ses œuvres soient exécutées ou que ses soupirs l'atteignent un jour: bien au contraire, les compositeurs de la Renaissance avaient, tout comme les maîtres-artisans, une position bien définie dans la société. La musique fiaisit partie intégrante de la vie quotidienne et devait magnifier l'existence. Gombert composa dans un but précis, et ses œuvres avaient une fonction bien déterminée. Au service de Charles Quint, il était payé pour ses prestations musicales, et devait mettre en œuvre ses apacités musicales afin de répondre au goûts et aux désirs musicaux de son maître — il n'est nullement question d'art pour l'art... Son œuvre traduit donc autant les goûts de Charles Quint que ses propres inclinations — Charles Quint était un homme du Nord, qui prisait l'architecture gostique de la polyphonie flamande et avair peu d'affiniés avec l'art du madrigal fialien, et c'est sans doute pourquoi Gombert ne composa aucun madrigal. Dans la société du xvr siècle, il n'y avait pas de clivage entre le compositeur et son entourage, et la plupart des compositions de Gombert répondent à des besoins quotidiens: messes, motest liurgiques, motest prónane, ¿Marginfeat et chanson! L'ORUVER DE

L'œuvre de Gombert compte douze messes, une partie de messe (un Credo à huit voix), huit ¿Magnificat, plus de cent soixante moets et a un oins soixante dux chansons. A cela s'ajoutent d'une part grand nombre de tablatures (qui ne sont pas des œuvres indépendantes mais des arrangements faits par d'autres compositeurs pour luth ou vihuela da mano) et, d'autre part, une myriade d'œuvres que Gombert a composées lors de ses voyages et qui ne sont, pour cette raison, que partiellement conservés. La majeure partie de la musique refingieuse de Gombert est une musique écrite par un professionnel paur les professionnels de la chapelle, même si une grande partie fut imprimée — parfois plusieurs années après la date de composition : la messe que Gombert composa en 1510 pour le couronnement de l'empereur ne fut ainsi imprimée qu'en 1541 Il en va tout autrement pour les chansons : une partie fut indubitablement exécutée au sein de la chapelle impériale, le reste fut écrit à la demande des imprimeurs. Les recueils de chansons étaient à la mode et servaient de divertissement aux amateurs, et le nombre de musiciens amateurs augmenta d'ailleurs considérablement au xvi siècle, entre autres grâce à l'imprimeire.

LES MESSES

66

Gombert composa deux types de messes: des messes cantus prius factus (également appelées messes cantus firmus) et des messes-parodie. Les messes cantus prius factus reposent sur une mélodie préexistante qui a servi de point de départ au compositeur et qui traverse toute la pièce tel un fil rouge. Cette mélodie est habituellement attribuée au ténor. Il s'agissait toujours d'un thème plus ou moins connu, extrait du répertoire grégorien, d'une chanson populaire, ou d'une composition existante. Les autres voix de la nouvelle composition issent des lignes contrapuntiques autour de cette mélodie, qui change régulièrement d'apparence: elle peut être citée soit en augmentation, soit en dinimution, ou bien ormementée. Il arrivait également que la mélodie fût chantée non par le ténor mais par l'une des autres voix, ou qu'elle fit déplacée d'une voix à une autre, l'unité entre les différentes le ténor mais par l'une des autres voix, ou qu'elle fit déplacée d'une voix à une autre, l'unité entre les différentes de

NICOLAS GOMBERT 67

voix étant ainsi consolidée. Gombert a écrit dans ce style une Missa da Pacem où la mélodie grégorienne Da Pacem est citée de diverses façons dans toutes les parties de la composition. Dans sa Missa tempore patéhali (w12-17), Gombert a utilisé plusieurs mélodies grégoriennes de la messe de Pâques comme cantus prius factus, sur lesquelles il a composé cinq autres voix.

La parodie est la seconde technique que Gombert a utilisé dans ses messes. Il s'agit là aussi d'emprunts, mais de manière différente: une composition entière servait de base à une nouvelle messe. Ces messes étaient parfois très proches de leurs modèles car elles en reprenaient le nombre de voix et les éléments harmoniques et mélodiques. Gombert n'utilisait cependant qu'un nombre restreint d'éléments de son modèle d'inspiration. Il s'agit pour ce type de messes de compositions entièrement nouvelles pour lesquelles certains fragments ont été empruntés à des œuvres existantes, puis ont été ensuite augmentés, transformés, ornementés, etc., et la messe est enfin pourvue du texte adéquat.

Gombert composa deux messes-parodie pour lesquelles il se baas sur ses propres compositions. Dans l'une deces messes il parodia son moste Teati Omne, pour une autre mess ei la sobas sur son magnifique motet à ix voix Media Vita (No 3). Pour les autres messes, Gombert s'inspira d'œuvres de ses collègues: sa messe Sur tous regretz repose sur une chanson de Richafort (ce fut précisément cette messe qu'if un't chantée lors du couronnement de l'empereur à Bologne et qu'if un rebaptiée Le la Incromation); ailleurs, Gombert fit un tour de force avec sa Missa Vers seulement: il y utilisa deux modèles en même temps, la chanson Fors Seulement à quatre voix de Pipelare et la chanson éponyme à trois voix d'Antonie de Févin.

LES MOTETS

Les motets constituent la majeure partie de l'œuvre de Gombert. Il avait une préférence manifeste pour les compositions à cinq ou six voix, pour des raisons stylistiques que nous expliquerons ultérieurement. Il ne L'GRUVER DE

composa qu'un seul motet à dix voix et un autre à douze voix. Il s'agit dans les deux cas de motets mariaux de caractère très compact dans lesquels les multiples voix s'entrelacent. C'est pour cette raison que lors de l'exécution de ces motets, les chanteurs n'étaient pas, à l'instar des compositions pour double chœur de Willaert ou Gabriell, placés les uns en face des autres.

68

Les motess de Gombert s'intégraient dans la liturgie et les offices. Leurs textes étaient pour la plupart empruntès à la Bible et imposaient leur forme à la musique. Gombert justsposait souvent deux pasumes dans un même motet, et divisait alors sa composition en deux parties. Lorsque les textes utilisés figuraient également dans le répertoire grégorien, il se référait dans sa composition à la melodie grégorienne. Ces références s'opéraient au moyen de la technique du cantra prius factur, ces citations ne concernant que la mélodie et non le rythme, qui était libre, et que le compositeur pouvait adapter à sa guise. Les références au grégorien étaient parfois assez vagues et se limitaient alors à l'évocation de certains motifs dans les différentes voix. Gombert composa également un certain nombre de motets qui n'ont aucun lien avec le grégorien. Il s'agit là de motets de circonstance, composés pour des fêtes non liturgiques ou des hommages profanes, tel que le motet Télix Auffriae Domus qui fut composé à l'occasion du couronnement du frère de Charles Quint, Ferdinand t''.

Certains motets sont de véritables morceaux de bravoure. Dans le motet marial Salve Regina sous-titré Diversi diversa oram, Combert combine sept antiennes mariales dans trois voix, alors que le susperius chante le célèbre Salve Regina (une antienne était une mélodie grégorienne chantée en introduction et en conclusion aux versets d'un pasume). Le motet Regina Coeli (No 1) a été composé pour douze voix, ce qui est tout à fait exceptionnel pour l'époque. Dans son motet à six voix "Adusas foris, sons-titré « In Josquinum a Parato, Musicorum Principem, Monodia » (le texte reprend l'épitaphe de Josquin Desprez écrit par Gérard Avidius), il cite par la voix de ténor le cantus prius factus grégorien Circumdederunt me, l'une des mélodies préférées de Josquin. NICOLAS GOMBERT 69

I ES MACNIFICAT

À ce jour, on n'a retrouvé que huit Magnificat de la main de Gombert. Ils sont tous conservés dans un seul manuscrit, copié en 1552 par Robbert Quercentius de Cambrai – et qui se trouve maintenant à la Biblioteca Nacional de Madrid. Ces Magnificat, traditionnellement chantés durant les vépres, ont pour particularité d'être composés chacun dans l'un des huit modes exclésisatiques – il s'agit en d'autres termes d'un cycle. Le texte des Magnificat est composé de douze versets qui sont chantés alternatin, c'est-à-dire alternativement par deux groupes placés face à face. Dans sa composition des Magnificat, Gombert a tenu compte du protocole liturgique et n'a écrit que les vers pairs, destinés au second groupe, en stryle polyphonique.

L'exécution se fait donc de la manière suivante:

```
1er verset: grégorien (groupe 1)
2e verset: polyphonie (groupe 2)
3e verset: grégorien (groupe 1)
4e verset: polyphonie (groupe 2)
```

Tout comme dans le Magnificat recundi toni (180 e-11), le nombre de voix dans les parties polyphoniques variait perpétuellement à une constante près: le douzième et dernier verset comptait toujours le plus grand nombre de voix, constituant ainsi un point culminant. Les six versets polyphoniques du Magnificat recundi toni sont écrits pour deux, trois ou quatre voix. Le douzième verset est à cinq voix. Il est possible que la cinquième voix ait été chantée par les membres du premier groupe de chanteurs, redoublant ainsi le sentiment d'apogée. Gombert applique ce principe additif dans l'un de ses Magnificat: le deuxième verset est écrit pour trois voix, le quatrième verset pour cinq, et ainsi de suite jusqu'à ce que

L'GRUYER DE

la composition arteigne majestueusement les huit voix. Le cycle de Magnificar de Gombert est composé dans un style polyphonique clair, transparent et simple, qui n'a que peu à voir avec les structures parfois très complexes de ses autres compositions.

LES CHANSONS

70

Il existait deux types de chansons du vivant de Gombert. Le premier genre était la chanson parisienne, une forme assez populaire datant du milieu du xvi siècle où Janequin, Sermiy et Certon excellaient. Cette forme se caractérisait par une déclamation syllabique du texte: les différentes voix chantaient simultanément le même texte sur un même rythme, un peu comme dans un choral de Bach. Le second type de chansons était fidèle aux principes polyphoniques tels qu'ils avaient été pratiqués par les compositeurs de Bourgogne et des Pays-Bas jusqu'au milieu du xvr siècle. Les différentes voix adoptaient un style intraît, fells en chantaient pas syn-chroniquement le texte et évoluaient indépendamment les unes des autres. En d'autres termes, ces chansons étaient écrites dans un style très proche des motets. Les chansons de Gombert s'inscrivent dans cette seconde catégorie (voir Poul ter rereyte, pages 113-120.)

Les thèmes privilégiés de ces chansons étaient nécessairement l'amour malheureux, l'amour sans réponse, el l'adieu. Leurs textes font écho aux soupirs mélancoliques des ancêtres bourguignons: Paine et travail, Tour les regreix, Johny souffre, En espir d'avoir mieuls, Souffrir me comvient, Si le partir m'et deuil, 4 prent congie. Cette dernière, écrite pour huit voix — un nombre assez exceptionnel pour les normes de l'époque — est peut-être. Unu des plus belles chansons de la première moité du vri viècle. À son écoute, l'auditeur se rendra compre que Gombert s'est inspiré du style parisien: dans certains fragments, les huit voix sont divisées en deux groupes (inégaux) qui répétent obstinément le même fragment de texte dans un même rythme (voir transcription en pages 13-19-5).

NICOLAS COMBERT

Gombert a exceptionnellement composé quelques chansons dans le style léger de Paris. On y entend des imitations de chants d'oiseaux ("Repreiller vour), des scènes de chasse (La bâture de l'èvre) ou des propos grivois (fe mit rop jeumette). Ce ne sont peut-être pas les meilleures partitions de l'œuvre de Gombert, mais sans doute faut-il les considérer comme des concessions (commerciales) faites à ses imprimeurs ou aux désirs de ses patrons. Gombert a composé des chansons pour des distributions très diverses, allant de trois à huit voix. Les textes n'étaient cependant que rarement empruntés à de grands auteurs tels Jean Molinet (14,5-157) ou Chemnet Marot (1496-1541). Que Gombert n'ait composé aucune chanson en flamand s'explique par le fait qu'il était d'origine francophone et que, pour des raisons commerciales, ses éditeurs avaient une nette préférence pour les chansons en français...



L'œuvre de Gombert nous et parvenue à la fois sous forme de manuscrits et de partitions imprimées. L'imprimeur vénitien Petrucci n'a sans doute pas imaginé quelles transformations il engendra dans le monde musical en imprimant en 1501, au terme d'une longue période d'essais, les premières partitions de musique polyphonique. Petrucci ne détint cependant pas très longeemps le monopole de l'imprimerie musicale, car Venise abrita rapidement d'autres imprimeures élèbres, tels Scotto ou Gardanne, qui fuernt à leur tour talonnés par des imprimeurs de l'Europe entière – comme, entre autres, Pierre Phalèse à Louvain et à Anvers, Le Roy et Ballard à Paris, ou Pierre Attainganat, né à Douai. Toutefois, les partitions imprimées ne supplanterent pas les partitions manuscrites, qui continuêrent à jouer un réle prépondérant dans la vie musicale de la Renaissance.

Les partitions telles que nous les connaissons aujourd'hui n'existaient pas sous cette forme à la Renaissance. La notation des différentes parties, l'une en dessous de l'autre (du superius en haut au bassus en bas), permettant de représenter verticalement ce qui est chanté par toutes les voix au même moment, est d'une conception plus tatridive (fin du vers siele). À l'ivverse, les chanteurs de la Renaisance lisaient une partition où le différentes parties, par exemple dans le cas d'un livre de chœur manuscrit, étaient transcrites indépendamment les unes des autres: un motet à quatre voix était écrit sur deux pages en vis-à-vis, avec en haut de la page de gauche le upperiur, en bas le ténor, et en page de droite le contre-ténor en haut, et le bassus en bas (voir page ci-contre); un chanteur n'avait donc aucun moyen de savoir ce que chantaient les autres voix en même temps que lui. Les livres de chœur étant trop grands, trop complexes et trop chers pour être imprimés, l'édition musicale utilisa alors un autre système. Un recueil de chansons à quatre voix, par exemple, était édité sous la forme d'un ensemble de quatre petits facicules contenant toutes les compositions du recueil mais avec l'une des quatre voix seulement. Le chanteur n'avait à hencre sous les yeux que sa proper voix.

On a retrouvé une bonne centaine de manuscrits contenant des œuvres de Gombert, dont un qui lui est exclusivement consacré. C'est un magnifique livre de cheunt, de grand format, contenant les huit Magnificat dont nous avons parlé. Il n'a pas été possible à ce jour de déceler pourquoi ce manuscrit a c'ét confectionné à Liège, ni surtout de quelle manière il est arrivé à Madrid. Il est très probable qu'il fut conçu pour la chapelle impériale d'Espagne, car certaines remarques dans les marges laissent supposer la collaboration des enfants du chœur, telle la remarque badine «Pueros ornat illentium » — les enfants observent le silence... Les quelque cent dix autres manuscrits contenant des œuvres de Combert ont été confectionnés dans la période allant de 1530 environ aut début du xrur siècle. Ce sont en général des compilations à l'usage de chapelles pririées, de chapelles princières ou de cathédrales, renfermant des œuvres de compositeurs divers. Il existe cependant quelques manuscrits comptant plus de vingt compositions de Gombert.

La diversité tout à fait remarquable des origines géographiques des manuscrits de Gombert confirme sa célébrité. Il est assez logique que les manuscrits des villes espagnoles telles que Tolède et Séville et les manuscrits



Le début de la Missa l'Homme armé super voces musicales de Josquin Desprez (Petrus Alamsre, ca. 1521-25).



L'GRUVER DE

74

de Marie de Hongrie à Bruxelles contiennent des œuvres de Gombert. Il en est de même pour les manuscris des villes où Gombert a séjourné lors de ses voyages. Le contact s maîtres de chapelle avec qui Gombert a collaboré à l'étranger a également favorisé la dispersion de ses compositions dans les cours européennes. On a ainsi retrouvé ses œuvres dans les manuscrits des cours d'Augsbourg, de Mantoue et du comte Albrecht de Prusse, dont il avair rencontré le maître de chapelle, Ludwig Senflo. On a également retrouvé ses compositions dans les livres de chœur de San Petronio à Bologne suite à son séjour relativement long dans cette ville lors du couronnement de Charles Quint. Il est par contre tout à fait surprenant de tomber sur des pièces de Gombert dans les manuscrits issus de milieux avec lesquels il n'a jamais eu de contact. Par quel mystère la musique de Gombert est-elle arrivée dans un manuscrit confectionné au xvr siècle à Kaliningrad, en Russie I Et comment expliquer l'énorme voyage que sa musique effectua pour arriver dans un manuscrit competit se sus sous de l'étectua pour arriver dans un manuscrit competit de la courd'Éric xvr de Suède. Cette tradition extrémement riche de l'œuvre de Oombert n'est sans doute qu'une preuve supplémentaire du caractère intemporel et international de sa musique effort.

Le premier livre imprimé où apparaît Gombert fut publié à Paris en 1529 par Pierre Attaingnant. Ses compositions furent ensuite imprimées dans diverses villes allemandes, italiennes et françaises. En 1543, Tielman Susato publia à Anvers le Premier livre des Ébaurons a quatre partier, premier tome d'une célèbre série dans lequelle ses œuvres eurent toute leur place. Susato publia par la suite quarante-trois chansons de Gombert.

On a retrowé au total plus de cent vingts recueils imprimés contenant des pièces de Gombert. Certains livres sont des compilations et n'ont repris qu'une ou deux de ses compositions, d'autres lui sont presque intégralement consacrés et n'ont été complétés que de quelques autres œuvres de différents musiciens, comme par exemple dans cette édition de Susato de 1544, Le cincquienne livre contenant Trente & deux Chautons a tineg et a six parties. Comparese par mailire Néclosis Combert & autres execulins autheurs (notons au passage que l'On n'y

attribue plus le titre de maître de chapelle impérial à Gombert). Un certain nombre d'éditions publiées à Venise entre 159 et 1541 sont exclusivement consacrées à Gombert et contiennent des motets à quatre ou cinq voix qui atteste une fois de plus sa renommée. Les titres donnés à dombert sont eux sussi fort éloquents : il était parfois associé à d'autres compositeurs célèbres, comme par exemple dans cette édition vénitienne de 1540 où des messes de Cristobal de Morales, Nicolas Gombert et Jachet van Berchen sont reproduites : «Excellentimin musici Montile Hilbain, Gombert a fachet i une quature voichue misse...»

Les informations au sujet du chiffre de tiragen des recueils de musique religieuse ou profane sont malheureusement fort peu précises. À cette époque déjà, la comptabilité n'était visiblement pas le point fort des éditeurs. Seules quelques lettres ou comptes conservés par hasard donnent une idée des tirages effectués pour certaines œuvres du xvr s'écle. Les Lamentations de Paolo Ferrarese, par exemple, publiées en 1965 à Venise par Scotto, ont été tirées à çoo exemplaires. Les messes de Morales ("Misstarum liber prinus") ont été imprimées à 595 exemplaires, les Chansons nouvelles (1957) et de tablature de leut, a été imprimé à 1200 exemplaires. Un des livres de tablatures de De Rippe, Premier livre de tablature de leut, a été imprimé à 1200 exemplaires. Ces chiffres permettent d'avancer quelques hypothèles sur le nombre de tirages de l'œuvre de Gombert: on peut supposer en moyenne que ses recueils de musique religieuse furent tirés 4500 exemplaires environ et ses chansons à 1000 exemplaires – des chiffres assez élevés compte tenu des difficultés de distribution et du public d'amateurs et de professionnel assez extertien.

Les compositeurs devaient souvent surmonter bien des obstacles avant que leurs partitions ne furent imprimées. Les compositeurs célèbres qui travaillaient pour des imprimeurs renommés n'avaient évidenment pas de problèmes à faire imprimer leurs œuvres. On ne sait si Gombert rencontra des difficultés pour ses compositions, mais certains compositeurs devaient payer les frais d'impression eux-mêmes I Même les plus grands furent contrains d'avancre de fortes sommes d'argent aux éditeurs pour s'assurer que leurs œuvres fussent I CHIERE DE

7.6

réellement publiées. L'imprimeur anversois Plantin somma ainsi Philippe De Monte de verser de l'argent pour que son livre Liber I Misarum soit imprimé. Plantin écrivit en 186 à De Monte, qui avait alors 65 çans et était connu à travers l'Europe entière: « fe vous a peterit [...] que j'attendois autre fbost pour commenter l'impression de vos diffés metses que voître Ordomance et ordre de nous faire advancer quelque partie de l'argent, ce que je vous prie de faire. » De Monte ne se montra apparemment pas très accommodant car Plantin rétiéra sa demande en février 1557: « fe vous prie develèfe fe me faire payre telle somme qu'il vous plairs, me faire payre le refte et ce pendant m'advertir a qui voulis que je delivre voc exemplaire ou comment il vous plairs, que je les envoye...» Certaines situations furent même désastreuses: Genêt Carpentras dut fournir lui-même le papier à son éditeur Jean de Channey, et il dut en outre chercher un correcteur pour ses épreuves. Quojqu'aucun document ne l'atteste, on peut supposer qu'en tant que compositeur de la cour impériale, Gombert ne connut pas ces ennuis. La qualité et la quantité de manuscrist et d'éditions de ses œuvres prouvent que les goûts de l'empereur Charles Quint étaient un bon baromètre européen...



L'essence de la polyphonie réside dans le fait que toutes les voix jouent un rôle égal dans la trame musicale. Cette technique s'oppose diamétralement au style homophonique. Le mor «homophonie» signifie que dans l'exemple d'une composition à quarre voix, toutes les voix suivent le même rythme d'un accord à l'autre; en d'autres termes, les différentes parties chantent simultanément le même texte. À ce style homophonique s'oppose par exemple le style de Gombert. Dans ses compositions, les différentes voix suivent un parcourse et un tythme aussi individuel qu'entêté. Dans notre enregistrement, exceptés le début de Regina Coeli (N°) et le début du troisième «Ignus Dei (N°), les différentes voix ne commencent jamais ensemble: elles attaquent

leur mélodie l'une après l'autre. C'est déjà un premier signe de polyphonie. Les voix évoluent ensuite indépendamment les unes des autres, et le texte n'est pas chanté synchroniquement par les différentes voix. Le compositeur doit naturellement veiller à ce que les lois concernant l'alternance de la consonance (accords harmonieux) et de la dissonance (accords âpres aspirant à une résolution) ne soient pas transgressées.

Étant très complexe, la polyphonie est peut-être moins abordable que l'homophonie, mais elle en est d'autant plus capit vante et intrépide. Essayons d'expliquer la différence entre la polyphonie et l'homophonie à l'aide du début du motet à six ovis XPAGIs III fa [sex].

Dans une composition homophonique, le motet commencerait comme ceci:

CANTUS	me- di- a vi- ta	
ALTUS	me- di- a vi- ta	
QUINTUS	$\overline{me-} \overline{di-} \overline{a} \overline{vi-} \overline{ta}$	
TÉNOR	me- di- a vi- ta	
SEXTUS	me- di- a vi- ta	
BASSUS	me- di- a vi- ta	

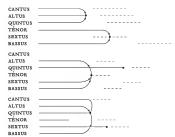
Le début du motet de Gombert illustre bien l'écriture polyphonique (ce principe ne s'appliquant pas seulement au début de l'œuvre, mais à la composition entière): 74 I CHINDE DE

La polyphonie de Gombert est basée sur deux techniques fondamentales: l'imination et la cadence. La technique de l'imination consiste essentiellement en l'introduction non pas simultande mais successive de nouveaux
thèmes pour chaque fragment de texte important. Bien qu'il soit parfois légèrement modifié, ne serait-ce que
pour respecter les lois de la consonance, le motif initial reste en principe le même dans les différentes voix.
Les différentes voix s'minent done, même si elles ne commencent pas systématiquement sur le même ton. Ainsi,
au début de Média Fita, les six voix chantent consécutivement la même série de quatre notes ascendantes.
Il est normalement ausce facile de reconnaître et de suivre cette ecchique d'imitation au début d'une pièce.
Au milieu par contre, il est bien plus difficile de déceler les imitations car les nouveaux thèmes sont souvent
entamés dans l'une des voix avant même que le motif précédent ne soit terminé. En d'autres termes, les différentes voix, dans la trame contrapunique, ne commencent jamais le même thème simultanément.

Le second piller des compositions de Gombert est la cadence. La cadence forme une sorte de conclusion - un moment de repos - à une œuvre ou à une partie d'une œuvre, dans laquelle sont impliquées toutes les voix. Les différentes voix se rejoignent en un point, un accord consonant, la pièce s'achevant ainsi. Une cadence s'apparente d'une certaine manière à la clef de voûte d'une architecture gothique : un point repos où toutes les lignes aboutissent. Toutes les compositions de la Renaissance se terminent sur une telle cadence. La fin de la chanson Tout les regretz ou celle du motet În te Domine speravi (sva) sont à cet égard exemplaires. Toutes les voix se rejoignent dans un même accord, tout à fait à la fin de la pièce, mais juste avant cet accord final, l'une des voix est encore en mouvement et provoque ainsi une brève dissonance.

Tout comme pour la technique de l'imitation, Gombert intègre plusieurs cadences dans ses pièces, en principe à la fin de chaque imitation. Il évite toutefois soigneusement que les différentes voix chantent simultanément une même cadence. Il laises d'ordinaire quelques voix terminer une imitation par une cadence sans que les autres y participent: soit elles n'ont pas encore terminé l'imitation en question, soit elles ont déjà commencé une nouvelle imitation. Il arrive fréquemment dans les compositions de Gombert qu'une voix commence une nouvelle imitation l'aurrise voix. Ce dernier cas de figure est très clair dans la partie « Sicut locutus est » (No 10) du Magnificat à quatre voix. L'imitation du fragment « « Abrabam et remini...» commence dans le cantus sur l'accord final (la cadence) de l'imitation précédente (nostiva) des trois autres voix.

Voic à quelques exemples de cadences (les • indiquent les points culminants) et d'imitations dans une polyphonie à six voix que l'on pourrait retrouver chez Gombert (les nouvelles imitations sont représentées par les ----): L'œuvre de



Ce style d'écriture assez compact était nouveau à l'époque de Gombert, et ne passa donc pas inaperçu. Le théoricien et compositeur allemand Hermann Finck écrivit à ce sujet dans son livre Practica «Musica qu'» il ét de nos jour des imvosteurs, dont Mécolat Gombert, éleve de feu Josquin, qui guide tous les musiciens, et plus encore, qui initie au reflipmement et à l'art du Hyle invitait]. Sa musique diffère en tous points de vue de ce qui fut écrit avant, car il évite les pauces et om auvre els tribbe en barmonies et en initiation contrapuniques ».

Dans cette comparaison entre Gombert et la génération de Josquin, Finck saisit l'essence même des compositions de Gombert: l'absence de pauses. Une des caractéristiques stylistiques de Josquin est que dans une composition à quatre voix, par exemple, il termine une imitation à deux voix avec une cadence avant que les deux autres voix ne reprennent cette même imitation. L'architecture des imitations de Josquin était donc tout à fait symétrique, clairement structurée, et les cadences étaient bien séparées les unes des autres. Gombert abandonne cette technique d'imitations en paires. Ses imitations s'imbriquent les unes dans les autres, et se superposent sans que la polyphonie ne trouve de point de repos, si ce n'est dans l'accord final.

Voici deux schémas pour montrer la différence entre les techniques de Josquin et de Gombert. Une imitation de Josquin sur le texte « Kyrie eleison » pourrait être chantée de la façon suivante:

Ayant abandonné les imitations en paires, Gombert aurait pu composer une imitation sur le même texte de cette façon:

L'ORIGER DE

8.2

Cette technique explique pourquoi Gombert avait une préférence manifeste pour les compositions à cinq ou six voix. Dans une composition à quatre voix, il est très difficile de commencer subrepticement une nouvelle imitation, sans aucune pause, alors que dans une composition à cinq ou six voix, il est plus aisé de réaliser des imitations qui se succèdent sans interruption; cette technique permet en outre de former des accords riches auxquels Finck fait allasion. Mais elle ne facilite certes pas Pécoute. C'est una rd en ature fondamentalement hermétique qui produit l'effet d'un mouvement fluide et dont la trame vocale est élaborée de telle façon que les imitations se succèdent presque imperceptiblement, insensiblement. C'est là toute l'originalité, la profondeur de cet art intemporel aux dimensions spatiales.

Les phrases mélodiques que Gombert compose pour chaque vois s'intègrent parfaitement dans ce cadre. Ce sont des médoies qui progressent tranquilliement par petis intervalles, pas à los, interrompues de temps en temps par un intervalle plus grand, cet intervalle ne dépassant jamais une quarte ou une quinte – les sixtes mélodiques sont extrémement rares chez Gombert. Sa richeses ne réside certes pas dans les officts singuliers, ou baroques, mais dans l'agencement virtuouse de lignes quais grégoriennes. Les textes, les modèles, anisi que l'esthétique générale de son œuvre, sont en effet nourris de réminiscences du grégorien qui, ne l'oublions pas, constituait la majeure partie du répéroire à l'époque de Gombert. ICOLAS GOMBERT 81

Ce style d'une singulière simplicité et concision donne à la musique de Gombert une impression d'ardeur silencieuue et d'intériorisation. Pas de fioritures superflues, pas de madrigalismes, ni de détails qui pourraient infirmer le caractère méditatif de son œuvre. Gombert abandonne les structures transparentes de la génération de Josquin pour une architecture close, dénuée des effets qui rendraient la musique moin fluide. Il évite tout ce qui pourrait provoquer une supension, une immobilité des lignes mélodiques. La musique s'exprime à travers la retenue et non grâce à des artifices théâtraux. La fragilité de ces miniatures rappelle la douceur et Pindulgence des portraits de Quentin Metsigi (4464-4556). Aussi qualifiait - on Gombert de «drivine» et de «profunde » au xvv siècle. Bermudo écrivit également, dans le traité précédemment cité, que «el profundo musico Comberth componia en muébos puntos, porque tenia cantanter en su capilla para alcanzar mas...». Les moindres détails de cet art délicat sauuent véidemment à l'oreille – en d'autres termes, peu de moyens suffissent à Gombert pour atteindre de grands effets. La moindre «irrégularité », la moindre «accélération » attirent fugitivement ou même inconsciemment l'Attention.

... le profond Gombert composait dans un style très raffiné car il avait dans sa chapelle des chanteurs capables de mener à bien ses objectifs.

Grâce au traitement de la syncope, on découvre un autre aspect de la virtuosité de Gombert. Syncopatio en musique signifie que la régularité du taetur (la battue) qui régit la scansion des mots est délibérément interrompue, si bien que les mots sont chantés quasi inopinément. Ces anticipations sont le procédé préféré de
Gombert pour donner à sa polyphonie une impression de fougue, d'impétuosité. Il y a même dans sa musique
des passages entiers où la régularité du taetur est continuellement interrompue et anticipée par l'une des voix.

Dans le motet **Ordia **Fida (***) par exemple, Gombert a introduit une syncope sur le fragment de texte « Sanife
fortir » qui est répété plusieurs fois. La répétition obsessionnelle de cette syncope donne une force particulière
à ce fragment et porte vers un point culminant.

L'ŒUVRE DE

84

Une autre spécialité de Gombert est l'utilisation subtile de dissonances, et plus particulièrement de fausses relations, une technique qui troubla même ses contemporains puisque Bermudo écrivit à ce sujet « en las obras de Gombert, ballareis fa contra mi muchos veces pero en minima ». Bermudo remarque la présence de « fa contra mi» dans les œuvres de Gombert, ce qui signifie dans le système tonal de la Renaissance qu'il y a deux notes dissonantes dans un même accord. Ces deux notes forment un intervalle de seconde mineure (mi contre fa), ce qui provoque un frottement singulier. «Fausse relation» signifie que ce demi-ton est formé par deux voix qui chantent en même temps le même ton de base, par exemple un fa, mais l'une des voix chante un fa et l'autre un fa dièse - il suffit de jouer ces deux notes sur un piano pour être convaincu du caractère insolite de cette dissonance dans la sérénité de la polyphonie de Gombert. Il n'introduit cependant les fausses relations que furtivement, sur des notes très brèves, si bien que le caractère méditatif de son œuvre n'en est aucunement terni. Bermudo les appelle « minima » dans son texte, et elles ont l'effet d'une flamme qui s'anime brièvement et qui s'éteint immédiatement. Gombert applique cette technique de la fausse relation dans sa chanson Je prens congie: sur le texte « et bien gemir », qui est répété plusieurs fois, il y a une fausse relation sur la première syllabe de «gemir» (voir partition page 140, mesures 46-50). Dans certaines œuvres, Gombert combine dissonances et syncopes: cette dissonance d'autant plus frappante était alors appelée «sincopa tutta cattiva» - une syncope monstrueuse... Gombert empiète régulièrement sur les lois de la déclamation et de l'accentuation des mots, car le jeu des lignes polyphoniques et la fluidité étaient pour lui bien plus importants que le texte. Ceci ne devrait d'ailleurs pas nous étonner puisque la musique polyphonique religieuse n'exprimait pas l'émotion du texte avant l'arrivée du madrigal en Italie vers 1530 (ce sont précisément les mérites de Willaert et de Rore d'avoir composé leur musique en fonction du texte). Avant cette date, l'émotion du texte était d'un autre ordre.

Comprendre toutes ces techniques d'écriture n'est absolument pas indispensable pour écouter la musique de Gombert. Il ne faut point être sommelier pour goûter un bon vin. Et il ne faut pas se décourager si quelques

détails des pages précédentes paraissent obseurs. Les éléments les plus importants pour écouter de la musique sont le sillence et te temps, afin d'ouveir l'expirit éc que l'on entend. Pour écouter Gombert (et pour toute la musique franco-flamande de la Renaissance) il faut essayer de se laisser emporter par le texte dans le monde insaisisable des sons, ce qui était d'ailleurs le plus important au xvr siècle, car tout enregistrement était impos-sible.. Massimo Troiano, un contre-ténor et collègue d'Orlande de Lassus, écrivit à juste titre qu'il est presque impossible de parler de l'âme de la musique: «On ne peut junais aurez parler de sa musique [celle de Lassus]. C'eff pourqu'il il yaut miux à mon avis me par s'avonturer du tout un cette mer. »

PREMIER LIVRE DES

Chancos a quatre parties auquel sot

CONTENVES TRENTE ET VNE NOVVEL. les Chancons, conuenables Tant a la Voix comme aux INSTRVMENTZ IMPRIMEES EN ANVERS. par Thielman Sufeto. Imprimerar & correcteur de Muficque, demeur ant audict: A N V ER S. aupres de la Nonuelle Bource en la Rue des Donfe Mois.

SVPERIVS

AVEC GRACE ET PRIVILEGE DE SA Maieste pour Trois Ans.

> LAN M. XLIII. Aumois de Nauèbre

Page de titre d'un recueil de chansons de Ticlman Susato, parties de superius. (Tielman Susavo, Anvers, 1642).

Chapitre IV

SEPT COMPOSITIONS

LA MUSIQUE de Nicolas Gombert demande indéniablement un certain effort de la part de l'auditeur: elle ne peut en aucune manière être écoutée comme musique de fond. Il faut approcher avec prudence cette musique née du islènce et autrefois exécutée en touet tranquilliéf – utilise la musique de Gombert en tan que décor acoustique d'une conversation ou de la lecture du journal fait violence à l'atmosphère de ses compositions... Tout comme un bon cigare havanais, la musique de Gombert mérite les égards et le respect qui lui sont dus. Cette musique ne tolère point les contacts éphémères, elle exige qu'un lien se crée. Cela ne signife pas pour autant qu'il n'existe qu'une seule façon de l'aborder. Tout dépend de la manière dont on veut pénétrer cette musique, et de ce que l'on veut saisir.

Une première attitude à observer à l'écoute des compositions de Gombert est celle de la méditation pure et insouciante. Il faut ouvrir complètement son champ de vision, se laisser submerger par la musique, se laisser emporter par les sons. Il faut écouter sans chercher de points d'appui compositionnels, sans se soucier des détails – ce qui est vraiment important s'entend naturellement. Une grande partie de la musique de la Renaissance

SEPT COMPOSITIONS

fut très probablement écoutée de la sorte: comme un tapis sonore, une décoration de l'espace et du silence, sans se fixer sur les futilités techniques. La musique magnifiait simplement la vie.

88

On peut également aborder la musique par le biais du texte – on suit alors les phrases, qui peuvent dévoiler les idées du compositeur: ce fil conducteur qui permet de suivre la musique est le prétexte du compositeur.

Il ne faut toutefois pas s'attendre à une rhétorique baroque ou opératique, car même si la musique trace un cadre émotionnel, elle n'exprime pas de prime abord les détails de l'émotion du texte. Ce n'est pas là une faiblesse musicale; c'est tout simplement une autre approche de la musique, très éloignée de notre perspective
actuelle mais qui fut, durant des siècles, l'attitude en vigneur – et qui ne changea qu'avec l'arrivée du madrigal. Toutefois, les compositeurs franco-flamands attachaient une grande importance à l'expression exacte du
texte pour ce qui a trait à la prononication, la prosodie, l'accentuation et la vestification. Une parfaite etcino du texte était en soi une parfaite expression des mots, et la musique « collait à la peau » du texte. Pierre de
Ronsard écrivit dans son hébregé de l'art poétique françor (1565): «... tu feras tes vers masculins et forminins
tant qu'il te seras possible, pour estre plus propres à la Musique et accord des instrumens, en faveur desquels
il semble que la poësie soit née...». Et le Père Mersenne ajoutait: « [il faut] que l'on assujetisse la Musique aux
paroles, de sorte que l'on fasse aussi bien les syllabes longues et briefves en chantant qu'en parlant, et que les
chants ne soient autre chose qu'un discours embelli et relevé par une excellente harmonie. »

Une troisième manière d'aborder la musique est de s'insinuer dans les secrets techniques du compositeur. On tente alors de déchiffrer, par l'écoute, les détails techniques et les figures de style. C'est certes une approche audacieuse, qui demande une grande concentration, mais ce n'est pas une attitude historique. Au xvr siècle, on écoutait la musique de la même manière qu'on regardait une tapisserie ou une carhédrale, d'une oreille ingénue: l'œuvre d'art telle que nous la concevons aujourd'hui n'existait pas – il n'y avait pas de musées, ni de livres du genre Comment regarder Yan Ogé qui expliquaient comment admirer une peinture.

Celui ou celle qui se sent malgré tout tenté(e) par une analyse en profondeur de cette musique doit bien se garder de méprises anachroniques: il ne faut jamais aborder la musique de Gombert comme un type de composition vertical, écrit en accords. Sa musique est pensée et conçue de façon linéaire, et il faut l'écouter ainsi. Même s'il a introduit délibérément un certain nombre d'éléments verticaux, il faut suivre chaque voix individuellement dans son aventure propre et dans son rapport aux autres voix. Si l'on veut apprendre ee qu'est la polyphonie, il faut suivre le parcours d'une seule voix du début à la fin de la composition. On sent alors le mouvement de la voix – un mouvement syllabique tranquille, fluide, conflictuel et entêté – à l'intérieur de la trame tissée par les autres voix.

Les pages qui suivent sont une sorte de guide d'écoute pour les sept pièces que nous avons enregistrées avec l'Ensemble Huelgas, Melosia Gombert. Musique à la cour de Charles Quint, pour Vivarte/Sony, en 1992. Le lecteur ne doit cependant pas s'attendre à être pris par la main – il est tellement plus agréable de découvrir soimême une ville, plutôt que par un guide qui ne laisse pas le temps de sentir soi-même les odeurs, la vie, la beauté un la bieleur, du lieu.



90 SEPT COMPOSITIONS

Regina Coeli

Antienne mariale à douze voix. Source: *Liber Duodecimus* Imprimé à Paris en 1535 par Pierre Attaignant.

Regina coeli laetare, alleluja.

Quia quem meruitti portare, alleluja,
returrexit, ricut dixit, alleluja.

Peter sour nous. alleluia!

Peter sour nous. alleluia!

Regina Coelí ((w)) est un motet monumental pour douze voix: trois cantus (voix supérieures), deux alti (ce sont non pas des alti au sens moderne du terme, mais des ténors aigus), trois ténors assez graves et quatre basses dont le premier a une tessiture de baryton. Le contrepoint de ce motet est particulièrement compact et la composition est conque de telle manière que trois basses et trois cantus entourent une forte base médiane composée de six voix (deux alti, trois ténors et un baryton).

Le debut du motet est atypique pour Gombert, puisqu'il commence à six voix. Toutes les autres voix font leur entrée en l'epapee de trois meutres (de o'79, d'o 197). Le dibut est majetureument édific juqu'au formate (un long accord) de «Coeli» (o'31°). Le textre «lateire alleluis» ent chanté deux fois i la première fois par les sept voix d'hommes (o'39°) et la seconde par toutes le voix (o'50°), « «Elleluis» est répété jusqu'au moment où le baryton et le secondé cantur (1'57°) chantent l'imitation sur le textre «quis qu'en». Cette imitation debute par un grand intervalle, un saut de quinte ascendante entamé alors que les autres voix n'ont pas encore achevé leur imitation sur « «Illeluis». Le fragment suivant, «quem merrilà potatre», est ensuite répété par plusieurs

combinations de voix. Un certain nombre de voix commencent à chanter l'« alleluius » alors que les autres voix chantent la fin de l'imitation précédente ("5;1"). Petit à petit, rel un voile qui se lève, l'« alleluius » apparaît dans toutes les voix. Une fausse relation se forme entre le troisième cantus et la deuxième basse, au moment de la cadence (1'268"). Cette dissonance colore la polyphonie et provoque une grande tension qui se résout dans la répétition incessante de l'« all'uluius » par toutes les voix, iusurà l'accord final de la première partie.

La seconde partie de ce motet commence par les imitations simultanées de deux motifs. D'un côté un motif descendant graduellement dans les bases, d'un autre côté un cantus prius factut extrait de l'antienne mariale grégorienne, un thème tranquille en notes longues, chanté par les ténors. Le texte « rieu d'axis » est répété littéralement deux fois (3'or" et 3'tr"), mais pas par les mêmes voix. On entend deux fausses relations (3'op" et 3'p") dans les cadences qui concluent ces deux fragments. Le troisième ténor commence une imitation sur le un « alletia » (3'x0") suivi par quelques autres voix, tandis que les voix restantes chantent une troisième fois le motif « rieut dixit » (avec une troisième fausse relation, 3'ap"). Immédiatement après, toutes les voix commencent une imitation sur « alletuia » donn le caractère devient de plus en plus homophone jusqu'au moment où toutes les voix eandent le mo (5'x2"). Ce fragment est conclu par une cadence très claire (5'x9 au moment)

Au milieu de ces imitations sur « alteluia », la première basse commence une nouvelle imitation sur « Ora pro nobis » (4'00"), reprise ensuite par les autres basses et les deux ténors. Le camtu prius factu est chanté sous la forme d'un canon composé de notes longues par le premier ténor et la quatrième basse. Après une cadence très claire, les voix supérieures répètent cette mélodie (trois cantus, deux altos et un ténor). Le canon est chanté cette fois-ci par les premier et roisiséme canture et le deuxième réfone. Les imitaions sur « allebuia» reprennent pour la dernière fois (4'92"), en guise de couronnement non pas homophonique mais polyphonique. Ces « alle-luia » aboutissent en un accord final qui est entamé cinq mesures avant la fin par six voix ; les autres voix se fondent petit à betit dans et a cacord, conclu par le deuxième réfone.

92 TITRE COURANT



In te Domine speravi

Motet à six voix. Source: Il primo libro de motetti a sei voci. Imprimé à Venise en 1549 par Girolamo Scotto.

In te Domine speravi non confundar in aeternum : in justitia tua libera me. Inclina ad me aurem tuam, accelera ut eruas me. Esto mibi in Deum protectorem; et in domum refugii, ut salvum me facias. Quoniam fortitudo mea, et refugium meum es tu; et propter nomen tuum deduces me, et enutries me, Educes me de laqueo boc, auem absconderunt mibi:

quoniam tu es protector meus. In manus tuas commendo spiritum meum :

car tu es mon protecteur. redemisti me Domine Deus veritatis

Éternel! Je cherche en toi mon refuge, que jamais je ne sois confondu! Délivre-moi dans ta justice! Incline vers moi ton oreille, hâte-toi de me secourir! Sois pour moi un rocher protecteur, une forteresse, où je trouve mon salut! Car tu es mon rocher, ma forteresse, et à cause de ton nom

tu me conduiras, tu me dirigeras. Tu me feras sortir du filet qu'ils m'ont tendu;

Ic remets mon esprit entre tes mains; tu me délivreras, Éternel, Dieu de vérité!

Ce motet (%2) pour deux cantus, trois ténors et une basse, est une œuvre composée par Gombert à la fin de sa vie, dans laquelle on retrouve toutes les caractéristiques de son style: des lignes mélodiques tranquilles et fluides, des imitations qui se chevauchent, une atmosphère méditative, l'utilisation symbolique de syncopes et une attention particulière aux détails harmoniques et à la formation des cadences. Le motet est divisé en deux parties, la seconde partic commencant sur le texte. «Elucer me de Jaune».

La première partie débute par une imitation pure où toutes les voix chantent successivement le même them: d'abord le premier trénor, ensuite la basse, el deuxième ténor, le second cantue, le premier tenor commence le deuxième versi (°10°). Ce vers se termine lui-même par une cadence où apparaît une fausse relation entre le premier cantur et le troisième éton. Le texte «accelera un ernau me» est d'abord chanté par les quatre voix supérieures (de 15°) à '10° à '10° è l'été ensuite à six voix dans diverses combinaisons. Gombert introduit encore une dissonance dans la cadence de ce fragment, sous la forme d'une fausse relation. Le mouvement polyphonique se poursuit tranquillement de façon syllabique jusqu'à ce qu'il s'éteigne sur le mot «protetlu-rum». C'est de cette quasi-immobilité que naît, sur les mots « et in domm». » l'imitation suivante (23°0°). Les motifs initiatux des quatre premières imitations sont identiques, alors que les entrés et la basse ('70°) et du premier cantur se réalient en augmentation. Gombert compose une cadence en si bémol sur le mot « erfue "in « (« erfuge »), un accord fort étrange dans cette tonalité (3'11"). Le fragment « deducer me» est composé sur une imitation particulière: ces mots (« tu me conduiras ») sont symbolisés au début de l'imitation par un motif de trois notes sur un même ton; ce fragment est ensuite répété jusqu'à l'accord final de la première partice. La seconde partie commence quinte des-

La seconde partie commence par un motifisagmen qui est repris par toutes tes voix: un sant de quinte descendante puis ascendante – Gombert a utilisé ces grands intervalles mélodiques pour exprimer l'idée de «libération». On remarquera ensuite que les mots «de laeque» sont répétés vingt-six fois dans un laps de temps AVER GOLLBOATEVOLG

très bref (de g'17" à g'44"). Gombert a d'ailleurs subrepticement glissé un certain nombre de dissonances dans ce passage afin d'illustrer l'idée de « piège ». Dans les deux derniers vers on retrouve le caractère pasible de la progression ininterrompue des lignes mélodiques. Ce n'est que tout à fait à la fix, sur les mots « Poeu verita-ti» (7'14"), que Gombert déploie un contrepoint très riche où syncopes, mélismes et répétitions se confondent. Le premier cantus atteint en premier sa note finale (7'59") alors que les lignes mélodiques se poursuivent doucement dans les cinq autres voix jusqu'à l'accord final.

On pourrait presque considérer ce motet comme le testament musical de Gombert, puisque ses idéaux de polyphonie compacte et d'imitations obstinées y atteignent leur paroxysime. Le monde sonore de la Renaissance s'est enrichi avec Gombert d'un éventail de couleurs personnelles presque mélancoliques.



Motet à six voix. Source: Primus liber cum sex vocibus. Motetti del frutto a sei voci. Imprimé à Venise en 1519 par Gardane.

Media vita in morte sumus; quem quaerimus adiutorem, nisi te Domine? Qui pro peccatis nostris iuste irasceris. Sancte Deus, Sancte fortis, Sancte et misericors Salvator noster: amarae morti ne tradas nos.

94

Au milieu de la vie nous sommes dans la mort; Qui invoquons-nous pour nous aider, sinon toi, Seigneur? Toi, qui t'irirites à juste raison de nos péchés. Dieu Saint, Sainte Puissance, notre Saint et miséricordieux Sauveur, ne nous livre pas à la mort amère.

Gombert a manifestement adapté la distribution vocale de ce motet (w_1) à l'atmosphère de son texte: il n'y a dans cette pièce qu'un cantus dont la note la plus aiguë atteint seulement le do; la pièce compte en outre un alto (qui a en réalité la tessiture d'un ténor), deux ténors dont le deuxième est grave, et deux basses.

La sombre trame des imitations initiales décide dels le début du caractère de ce motet: le calme et la résignation se traduisent à travers des mélodies syllabiques qui progressent pas à pas, sans tournures abruptes, juqu'à la fin de la première partie, « mir te, Domine I » (1431"). Le contrepoint s'anime ensuite petit à petit, mais ce n'est qu'avec l'imitation sur le texte « Sanéte Deur » (230") que la déclamation du texte devient plus compacte et que les mélodies sont entrecoupées de syncopes et de fausses relations (2350"). À partir de « Sanéte fortir », Gombert introduit simultanément des syncopes dans deux voix (3'09"). La pièce atteint son point culminant sur les mots « Salvator noîter » qui aboutissent, après plusieurs répétitions du texte et d'un motif pressant, à une cadence déterminée par l'utilisation libre de dissonances.

Le passage suivant se caractérise par sa singulière richesse en mélismes et en séquences (motifs réptés sur différents tons). Le passage sur les mots «amare morte» («la mort amère») est amplifié par une dissonance magnifiquement préparée (¿1+3*). La supplication «ne trada nor» devient de plus en plus explicite (¼+3*) grâce, entre autres, à une syncope simultanée dans trois voix (¼+7y*). Cette requête («ne nous livre pas») est répétée de ficos y llabique et mélismatique jusqu'à la fin du motet, et débouche sur l'une des cadences les plus belles et les plus touchantes de l'œuvre de Gombert. Cette pièce n'est pas une mise en musique baroque et extilérante du texte, mais bien plutôt une méditation intense et délicate. Les frontières entre la musique de Nicolas Gombert et la ensibilité du peintre Quentin Mestijs n'ont jamais été si rénue.



96 SEPT COMPOSITIONS

Tous les regretz

Chanson à six voix.
Source: Le cincquierme livre des chansons.
Imprimé à Anvers en 1544 par Tielman Susato.
Voir transcription pages 114-120

Tous les regretz qu'oncques furent au monde venez vers moy quelque part que je soye, prenez mon cueur en sa douleur parfonde et le fendez que soudainement men voye

Cette chanson à six voix (x» 4), pour un centure, un alto, deux ténors et deux basses, est écrite dans un style imitatif. Le poème ne compte que quatre vers, et Gombert a entièrement adapté la structure de sa composition au texte – chaque vers est conclu par une cadence. La première imitation est composée exclusivement de secondes et traduit d'emblée la tristesse de la composition. Gombert n'a en outre utilisé dans le thème initial que des notes dont la durée diminue progressivement (la première note et assez longue, les suivantes toujours un peu plus courtes...). La première mélodie du cantus se met ainsi tout doucement en mouvement (de o'19" à o'39", meuures 8-12). L'imitation sur «prener, mon cœur» (mesures 39-45) montre à quel point il maîtrisait les techniques de mise en valeur de la symbolique du texte: le fragment est chanté de façon syllabique et passible, puis il est répété dans un tempo deux fois plus rapide. À la fin du vers, Gombert introduit des tierces ascendantes sur la première syllabe du moi « douleur » (à partir de 1'08", mesures 46-51) afin de corroborer les sentiments exprimés. Au début de la dernière imitation, « et le femdee, » (2'27", mesures 55-58), Combert fait appel à une

forme très subtile d'homophonie: les mots sont d'abord chantés en paires, puis aux mots « que roudainement » (mesure 58), il revient au style imitatif, sous une forme très compacte: les différentes voix commencent leur imitation à une note d'intervalle (à partir de 2'58", mesure 63). Gombert introduit enfin plusieurs dissonances, ce qui renforce le caractère désolé de ces vers poignants.

Ce joyau de la musique de la Renaissance était déjà fort apprécié des contemporains de Gombert – Lassus écrivit même une messe-parodie sur cette chanson.



Je prens congie

Chanson à huit voix Source: Manuscript Royal Appendix 49-54, British Library, Londres Partition en pages 11:-150

> Je prens congie de mes amours desquelles me fault partir. Hellas I nul ne me vient donner secours dont dois plourer et bien gemir.

Si suis ie mis en plus decent martire je dis adieu a mes amours soudainement men vote morir. SEPT COMPOSITIONS

98

Cette composition (N°5) n'a jamais été imprimée, et n'est conservée que dans un seul manuscrit, copié vers 1570 par Theodoricus Gerarde, un compositeur flamand qui travaillait en Angleterre pour le Comte d'Arundel, au palais de Nonesuch. Il contient trente-cinque compositions – dont neuf de Gombert, et d'autres de Thomas Crecquillon et Clemens Non Papa –, divisées en plusieurs livrets (un par voix). Je prent congie est une chanson à huir voix, une distribution particulièrement élargie: etax cantus, deux alons (rénors aigua), deux ténors et deux basses. Gombert combine ici un style imitatif avec des fragments homophoniques. Le début du texte est imitatif, mais sur le mot «bellar » (rlu", mesures 13-73) il introduit un passage homophonique où deux groupes de voix s'opposent dans différentes combinaions. Le passage «bont doit plourre» (meures 13-14) et particulièrement expressif; il est presque exclusivement composé de notes plus longues (semibrèves). Ce fragment est répété et se termine à chaque fois sur une cadence très claire. Gombert applique le même procédé sur les mots «bien gemir», la dernière partie de la première strophe (2'09', mesures 47-70). Il ajoute en outre une dissonance bouleversante sur le mot «gemir». Ce même mot est enfin répété plusieurs fois, puis la strophe se termine sur une cadence complète.

Gombert reprend ensuite dans une atmosphère tout aussi mélancolique et désolée les deux derniers vers de la première strophe, cette fois avec un parcours mélodique et harmonique différent. Les chanteurs adoptent ici une attitude renaissante: lors de la répétition de certains fragments, ils les embellisent de quelques ornements aux passages importants (2·41" et 2·58" par exemple). Les deux ténors ont entre-temps presque imperceptiblement commencé à chanter la seconde strophe (2·56", mesures 60-63). Les autres voix y viennent elles-aussi peu à peu, jusqu'à ce que le texte soit chanté de façon homophonique par quatre voix. Le fragment «en plus decent martire » (mesures 71-77), également homophonique, est chanté à double checur.

Le premier cantus commence ensuite une nouvelle imitation sur le texte de l'avant-dernier vers (3'50", mesure 77). Ce passage s'avère d'une grande singularité, car le sens du texte étant le même qu'au premier vers

de la première strophe, Gombert utilise la même musique. On entend donc tout doucement la chanson renaître... La dernière voix qui commence à chanter »je dit adieu» est également la plus basse (4'2?", mesure 89). Gombert quitte cette longue imitation (5'05") et laisse la chanson s'éteindre sur une répétition quasi infinie des mots «men 1991e morir».

Magnificat secundi toni

Magnificat à quatre voix (vers pairs) et grégorien à une voix (vers impairs).
Source: Madrid, Biblioteca Nacional, Manuscrit 1437.

Magnificat Mon âme
anima mea Dominum. magnific le Seigneur
te exultavii Biritus meus et mon esprit exulte

en Deca una priruis mens
in Deca alturari meo.

Quia respectit

parce qu'il a jeté les yeux

bumilitatem ancillae suae: sur son humble servante
ecce enim ex hoc beatam et que dorénavant toutes les générations

me dicent omnes generationes. me diront bienheureuse.

Quia fecit mibi magna Car le Tout-Puissant a fait pour moi qui potens cff, de grandes choses,

et sanctum nomen eius. Son nom est saint.

SEPT COMPOSITIONS

Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.

100

Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede,

et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum,

recordatus misericordiae suae. Sicut locutus est ad Patres nostros, Abraham, et semini eius in saecula.

Gloria patri et Filio et Spiritui Sanĉŝo.

.Amen

Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. ct son amour

s'étend d'âge en âge sur ceux qui le craignent.

Il déploie sa puissance, disperse

les superbes, renverse les puissants de leur trône

et il élève les humbles.

Il rassasie de biens les affamés
et renvoie les riches les mains vides.
Il secont Israèl son serviteur

et se souvient de son amour, et de la promesse faite à nos pères en faveur d'Abraham

et de sa descendance pour toujours. Gloire au père, et au Fils,

et au Saint-Esprit.

Comme il était au commencement,
maintenant et toujours,

dans les siècles des siècles. Amen

Le titre de ce Magnificat (Nº6-11) se réfère au cycle des huit Magnificat de Gombert, le Magnificat recundi toni étant composé sur le second mode ecclésiastique (plagal dorien), transposé ici en sol. Seuls les versets pairs sont polyphoniques, les versets impairs sont grégoriens. Le troisième verset (Fecit potentiam...) est écrit pour trois voix: deux ténors et une basse. Le quatrième verset, Esurientes..., est un bicinium, la forme la plus « petite » et intime de polyphonie puisqu'elle ne compte que deux voix (cette distribution étant un clin d'œil au texte). Pour le dernier verset, Gombert a ajouté un baritonans (ténor grave) aux quatre voix initiales afin de donner davantage d'éclat au point culminant de sa composition grâce à une texture plus complexe et une harmonie plus riche. Ce Magnificat est indubitablement une composition dont la structure est très limpide. Le contrepoint est moins aventureux, mais il en est d'autant plus transparent : d'une part, le Magnificat est composé pour quatre voix, d'où des imitations compactes qui se chevauchent et une quasi-absence d'harmonies pleines; d'autre part, l'influence de la génération de Josquin est encore très nettement perceptible (les cadences sectionnent clairement le texte, et chaque verset est très explicitement imité par les quatre voix). Gombert glisse cependant un détail insolite dans cette composition quelque peu traditionnelle: les voix ne sont pas toutes dans le même ton (elles n'ont pas le même nombre de bémols à la clef) d'où, au moment de la reprise d'un motif par une voix, un changement dans la couleur de la mélodie (ainsi, dans le deuxième verset, sur le mot «meus», le cantus s'écarte de l'harmonie des autres voix).

Dès le premier verset on remarque un certain nombre de traits singuliers qui prouvent la virtuosité de Gombert: on entend très distinctement les quatre entrées pour chaque nouveau fragment de texte, et chaque nouvelle partie s'élève distinctement de la cadence du fragment précédent (1'or", « In Deo salutari me» »). Ce style d'écriture est en quelque sorte une forme de grégorien polyphonique: l'esthétique mélodique et le caractère des motifs trahissent les influences grégoriennes, et le psaume grégorien sert de cantus firmus au «Magnificat - chaque partie du «Magnificat commence par au moins les trois premières notes du d'ébut du

102 SEPT COMPOSITIONS

psaume. Les réminiscences du grégorien sont encore plus explicites dans les mélodies individuelles des différentes voix : les motifs semblent presque ciselés, sans aucune extravagance, sans jamais mettre l'auditeur en déroute. Gombert évite les grands intervalles, il arrondit le rythme et écrit dans un style presque entièrement syllabione.

Gombert déploie dans cette composition une maîtrise inégalée de la simplicité grâce à laquelle les moindres détails se remarquent immédiatement. Les courts mélismes donnent par exemple un air ailé aux moments paisibles. Le passage du sixième verset qui commence par «fecit potentium » illustre bien cette technique: le traitement de « dispersit unperbos » (105°) est syllabique, alors que le reste de la phrase sur le texte « mente cordit nui » est mélismatique. De même, Gombert a écrit un mélisme saisissant sur le mot « Eurientes » au début du bécnium (№9). Il applique également avec une grande agilité le principe de la varietat : aucun thème n'est repris par une autre voix sans qu'il soit légèrement modifié. Dans le verset à deux voix (№9) par exemple, la première mitation commence par le motif grégorien chanté par le ténor. À l'attaque du cantus, la première note de cette imitation est deux fois plus longue, ce qui augmente considérablement l'intensité. Le début du quatrième verset (№7) illustre également cette technique: les deux premières notes sont les mêmes dans toutes les voix, mais les trois suivantes diffèrent légèrement. Toute monotonic est ainsi exclue, malgré le principe de répétition.

Gombert n'a introduit aucune dissonance qui pourrait perturber le calme de cette composition à quatre voix. Ce n'est que dans la dernière partie à cinq voix qu'il a glissé quelques dissonances et fausses relations. Ce Magnificat traduit incontestablement le grand respect qu'avait Gombert pour le grégorien, excluant ainsi toute rhétorique superflue et toute recherche d'effets spéciaux.



Missa Tempore paschali

Messe à six voix. Source : Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal, manuscrit 27087, vol. 1, folios 175 verso – 211 recto.

Le livre de chœur contenant cette messe fut copié à Beaumont vers 1560 – le manuscrit offre en outre des œuvres de Clemens Non Papa, Cipriano de Rore et Pierre de Manchicourt. Le cantus firmus de cette composition repose sur un certain nombre de chants grégoriens issus de la liturgie pascale, le plus souvent chantés par la voix de ténor.

Kyrie a 6

Kyrie eleison. Seigneur, prends pitié (3x)
Christe eleison. Ö Christ, prends pitié (3x)
Kyrie eleison. Seigneur, prends pitié (1x)

Le Kyrie (1812) est écrit pour un superius, deux ténors aigus, un ténor qui chante le cantus firmus et deux basses. Toutes les voix référent d'une manière ou d'une autre au cantus firmus grégorien chanté par le ténor. On retrouve dans chaque nouvelle imitation soit le début du motif grégorien, soit des passages entiers qui sont alors transposés (transcrits dans une autre tonalité) et pourvus de variations rythmiques et d'ornements. Le Kyrie, dont TITBE COURANT

chaque vers est répété trois fois, est conçu dans un style alternatim: le premier Kyrie est grégorien, le second polyphonique, tet. Le troisième grégorien, le premier chifté est polyphonique, est. Le premier Kyrie polyphonique est écrit dans un style très proche du grégorien, mais à partir de « Chrifte » (2°09°), le texte est traité de façon plus mélismatique et les voix deviennent plus indépendantes les unes des autres. Cela entraine des dissonances (x²y²), alor que le cantus framu du tienor devient de moin se moins perceptible avant d'être absorbé entièrement par la densité de la trame contrapuntique. Le second Chrifte polyphonique (à partir de 3'43") est beau-cup plus yellabique et les imitations s'y suivent de très par's (de 3'59° à 4'11"). Le dernite Kyrie est l'un des passages les plus mouvementés de la messe : les invocations se rapprochent davantage, le cantus framur n'est plus discernable et la mélodie originelle est fortement ornementée. La densité s'accroît encore lorque deux voix (3'42"), puis trois, chantent simultanément le motif du Kyrie. Juste avant l'accord final (de 5'90° à 6'00°), Gombert change même la tonalité des motifs grégoriens. Le superius et les deux basses préparent la cadence finale par une cadence dissonante (6'09") avant d'aboutir à l'accord final.

Gloria a 6

Gloria in excelsis deo
et in terra pax
bominibus bonac voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus. rex caeleliis.

104

Gloire à Dieu, au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes qu'il aime. Nous te louons, nous te bénissons, nous t'adorons, nous te glorifions. Nous te rendons grâce, pour ton immense gloire, Seirencur Dieu. Roi du ciel.

deus, Pater omnipotens, Domine Fili Dieu le père tout-puissant, unigenite, Jesu Christe. Seigneur, Fils unique, Jésus-Christ. Domine deus, Agnus Dei, Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Filius Patris. le Fils du Père. qui tolis peccata mundi toi qui enlèves le péché du monde. miserere nobis. prends pitié de nous suscipe deprecationem nostram. recois notre prière. Qui sedes ad dexteram patris, Toi qui es assis à la droite du Père, miserere nabis. prends pitié de nous, auoniam tu solus sanctus. car toi seul es Saint. tu solus Dominus. toi seul es Seigneur, tu solus altissimus, Jesu Christe. toi seul es le Très-Haut: Jésus-Christ. Cum sancto sbiritu Avec le Saint-Esprit dans la Gloire de Dieu le Père in oloria Dei Patris.

Amen

Tout comme le Kyrie, le Gloria (NI) est écrit pour six voix. Ce texte assez long est composé dans un style généralement syllabique, entrecoupé de fragments mélismatiques sur lesquels Gombert veut attirer l'attention (cf. «feut Chrilie», 2'80"). Le texte est le plus souvent réparti sur les six voix, comme dans le passage «Domine Deut Agmus Dei Fillius Patris » (3'17"), et les cadences sont placées à la fin de chaque vers. Gombert a divisé le texte du Gloria en deux parties, la première s'achevant sur « Fillius Patris ».

Amen

Le point culminant de la seconde partie commence sur le texte « quoniam tu solus sanctus» (5'34") au moment où la mesure change subitement: on passe alors à une mesure plus légère et rapide à trois temps, avec beaucoup ATTAC ANALOGOUS AND ANALOGOUS

d'ornements. Gombert accentue ce changement de mesure en répétant trois fois la cadence qui précède le fragnent (\$237°, \$30° et \$53°°). Dans la partie suivante, «Cum Sanifo Spiritu» (\$61°°), Gombert revient à une mesure plus majestueuse à deux temps. Le Gloria s'achève sur le passage « In gloria de j patris » (à partis de 537°), écrit dans un style mélismatique: le superisu et le étoor commencent à chanter bien à l'avance leur note finale (à partis de 71°°) tandis que les autre voix s'avancents une de brefs moift à descendants i squa'là la cadence finale.

Credo a 8

Creda in unum Deum Ie crois en un seul Dieu le Père tout-puissant, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, créateur du ciel et de la terre, visibilium amnium de l'univers visible et invisibilium et invisible Et in unum Dominum, Fesum Christum, Je crois en un seul Seigneur, Jésus-Christ Filium Dei unigenitum, le Fils unique de Dieu et ex Patre natum né du Père ante omnia saecula. avant tous les siècles : Deum de deo, lumen de lumine. il est Dieu né de Dieu, lumière née de la lumière Deum verum de Deo vero. vrai Dieu, né du vrai Dieu, venitum non factum, consubstantialem Patri, engendré non pas créé, de même nature que le Père per auem omnia facta sunt. et par lui tout a été fait. aui propter nos homines Pour nous les hommes. et propter nostram salutem et pour notre salut, descendit de caelis. il descendit du ciel.

Et incarnatus est de Spirito Sancto ex Maria virgine, et bomo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato. passus et sepultus est, et recurrevit tertia die secundum scripturas. et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos, cujus reșni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem. qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per profetas, et unam sanctam Catholicam et »Avostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum, et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. *Amen

Par l'Esprit Saint,
il a pris chair de la Vierge Marie,
et evest fait home.
Crucific pour nous
sous Ponce Pilate,
il souffiris a passion et fut mis au tombeau.
Il resuscita le troisième jour,
conformément aux Écritures,
il monta au ciel;
il est assis à la droite du Père.

Il reviendra dans la gloire, pour juger les vivants et les morts; et son règne n'aura pas de fin.

Je crois en l'Esprit Saint,

qui est Seigneur et qui donne la vie; il procède du Père et du fils avec le Père et le fils il reçoit même adoration et même gloire; il a parlé par les prophètes. Je crois en l'Eglise,

une, sainte, catholique et apostolique. Je reconnais un seul baptême pour le pardon des péchés. J'attends la résurrection des morts, et la vie du monde à venir. Amen SEPT COMPOSITIONS

Dans cette partie de la messe (Nº 14), Gombert agrandit l'effectif à huit voix : deux superius, deux ténors aigus, deux ténors graves et deux basses. La polyphonie devient par conséquent plus complexe et les harmonies plus riches. Les dissonances et les fausses relations sont manifestement plus nombreuses (dès -0;6").

108

Sur les mots « Et ex Tatre » (172"), on entend une polyphonie dense composée de gammes ascendantes. Le passage suivant, « Deum de De», est nettement plus homophonique: les huit voix sont divisées en deux groupes qui scandent alternativement le texte en utilisant des attinati. À partir de « Genitum non factium». Gombert revient à un style plus linéaire. Après des motifs déclamatoires souvent chantés en paires, commence sur le texte « devendit de Coelii » (3 to") un passage qui est un exemple de ce qu'on appelle « augenmusit » la musique illustre symboliquement le texte, ici par des motifs descendants dans les huit voix. La polyphonie est ensuite littéralement poussée vers le haut sur le texte « ex « Maria virgine » et débouche après quelques passages dissonants sur un « et homo fallu» a tocturne.

Dans la seconde partie, ce n'est qu'au terme de douze mesures que toutes les voix ont fait leur entrée, la dernière étant la seconde basse (4/55°). Gombert fait de nouveau appel à une illustration symbolique du texte «terria dis exeundum Scripturas »: d'une part les mélodies reposent principalement sur des tieres (5′07° à 5′13°), et d'autre part Gombert introduit de nombreux ortinati. Ce fragment aboutit à un passage homophonique sur le texte «et iterm» (5/17°), puis sont ensuite exploitées avec grande virtuosité toutes les possibilités d'une écrit-ture à huit voix incluant répétitions, modulations (« et in Spiritum SanGtum dominum et vivificantem ») et imitations mélismatiques (6′06°). La mise en musique du texte « et unam sanGtam catholicam et apôlibilieam etciriam » (à partie de 7'10") est particulièrement judicieuses! Punit de l'Église est symbolisée par un uperiute un ténor chantant simultanément tout ce passage sur la même note, tandis que les autres voix répètent obstinément les mêmes motifs; le rôle de la seconde basse est dans ce passage presque apostolique puisqu'il répète douze fois l'intervalle sol-rel Gombert alterne en ensuite les passages homophoniques et polyphoniques en diverses

tonalités, jusqu'à la dernière imitation, sur le texte «et vitam venturi saeculi» (7'56"). Puis il revient, dans la cadence finale, à la tonalité de base.

Santtus

Sanctus, sanctus, sanctus Saint, saint, saint,

Hosanna in excelsis.

Dominus Deus Sabaoth! Le Seigneur, Dieu de l'univers!

Pleni sunt caeli et terra Le ciel et la terre
sloria tua. sont remplis de ta gloire

Hosanna in excelsis Hosanna au plus haut des cieux

Benediëlus Béni soit celui qui venit in nomine Domini qui vient au nom du Seigneur

Hosanna au plus haut des cieux.

Gombert a divisé le Sanctur (N°15) en cinq parties: la première partie comprend les deux premières lignes et est écrite pour six voix ; la partie « Pleni unt caeli et terra gloria tua » est écrite pour cinq voix d'hommes. Pour le Hosanna, Gombert revient aux six voix du départ, puis le Benedictu est écrit pour quatre voix: un superius, deux ténors et un ténor grave. Le dernier Hosanna est de nouveau à six voix.

La première partie commence par des sauts de quartes ascendantes, dans un style purement polyphonique avec de nombreuses syncopes et dissonances. Le passage «Pleni unit caeli» est très compact, composé d'imitations très serrées dont la mélodie est visiblement empruntée au grégorien. Le rythme reste fluctuant et paisible jusqu'à l'accord final. SEPT COMPOSITIONS

Le tempo s'accélère à partir du Hosama (2¹48") sur une répétition continue du texte. Puis les lignes mélodiques se mettent en mouvement (3¹11") et aboutissent à une conclusion qui, bien que polyphonique, a avant tout une fonction harmonique. La tonalité principale est renforcée par six cadences où la tonique apparaît à plusieurs reprises dans différentes voix – la troisième voix chante d'abord la cadence (3¹26"), puis la cinquième (3¹29"), ensuite la troisième (3¹1"), la sixième (3¹7"), la quatriene (3¹3") en la troisième (3¹4").

110

Le Benedictus, qui commence sur le même motif que la seconde partie, est la partie la plus méditative: les imitations sont transparentes, le rythme tranquille; le passage du Benedictus à l'Horauma, dans une mesure à trois temps, est de ce fait d'autant plus frappant. Les deux Horauma se succèdent rapidement dans les différentes voix et, au fiur et à mesure de l'évolution des imitations, Gombert introduit des notes de plus en plus brèves. Le Sanctur atteint son point culminant dans la répétition ininterrompue de gammes ascendantes qui dominent le contrepoint, jusqu'à Paccord final, jubilatore.

Agnus Dei

Agnau de Dieu, qui tollis peccata mundi,
miterere nobis 1

Agnau de Dieu, qui enlèves le péché du monde,
prends pitié de nous 1

Agnau Dei, qui tollis peccata mundi,
miterere nobis 1

Agnau de Dieu, qui enlèves le péché du monde,
prends pitié de nous 1

Agnau Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis patem 1

Agnau de Dieu, qui enlèves le péché du monde,
dona nobis patem 1

DE NICOLAS GOMBERT

Le premier « Jgnut Dei (50 s6) est à six voix, le second est une répétition littérale du premier, et le troisième (6 vr) est à douze voix. Ce troisième « Jgnut Dei, composé pour trois ruperiur, six ténors et trois basses, constitue le point culminant non seulement de cette messe, mais de toute la polyphonie franco-flamande. On pourrait considérer les deux premiers « Jgnut Dei comme un testament musical: des mélodies à la fois fragiles et eraffinées basée sur des motifs de trois notes (sol-i-rè) créent une polyphonie tendue entrecoupé de grancpes et de cadences; les imitations s'étendent sur de grandes lignes harmoniques et se fondent dans cette polyphonie mélancolique. Le fragment le plus intense de ces deux premiers « Jgnut Dei est le moment où les implorations du « mierere» ("1re") se dédachent de l'imitation précédents.

La troisième partie à douze voix repose entièrement sur un fragment issu de l'antienne pascale « Et ecc errate mota » (I ségit là du même cantus firmus tuilés par Antoine Brumel pour sa messe fooymen). Le contrepoint est littéralement tissé autour de ce centus firmus transcrit pour le ténor en notes très longues (de trois à douze mesures). Il est impossible de décrire iel l'immense richesse contrapuntique des onze autres voix – mesurer les dimensions d'une cathéferale pour comprendre sa construction ne suffirait pas... Les simitations très ingénicuses et compactes des onze voix (°16°) alternent avec des passages homophoniques (°13"). Les nombreuses modulations éclairent de fagon toujours changeante le cantus firmus (°20°1).

L'Agnus Dei atteint son point culminant au moment où les imitations passent à un mode en fa ($\iota^*\circ \iota^*$) puis, aper un passage homophonique ($\iota^*\circ \iota^*$), reviennent par le bias d'une nouvelle modulation ($\iota^*\circ \iota^*$) à la tonalité initiale en sol. Les imitations paisibles s'achèvent enfin sur un accord incroyable.

PARTITIONS

Les partitions de Tous les regretz et Je prends congie ont été transcrites et réalisées par l'auteur pour cet ouvrage. Elles sont libres de droit, donc photocopiables et utilisables par qui voudra bien en faire bon usage.

Tous les regretz

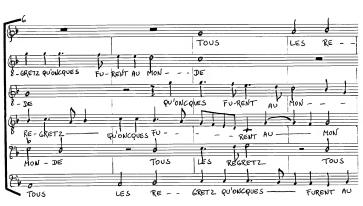
Chanson à six voix

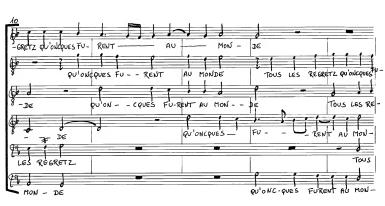
Yous les regretz qu'oncques furent au monde venez vers moy quelque part que ie soye, prenez mon cœur eu sa douleur parfonde et le fendez que soudainement la voye.



Source : Le Cinequierme livre des chansons, Tielman Susaro, Anvers, 1544-

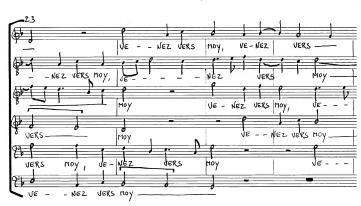


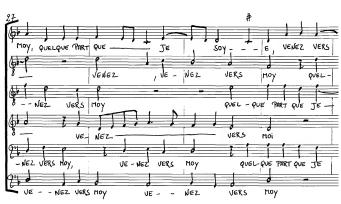


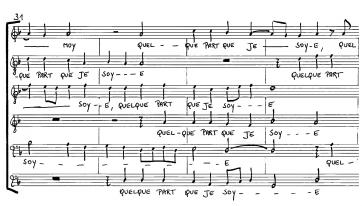




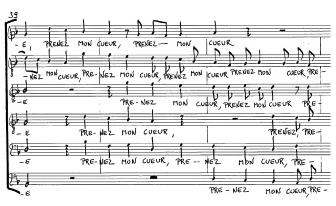


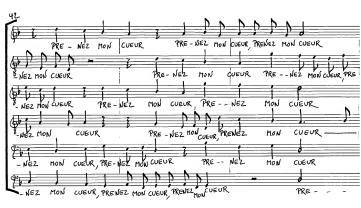


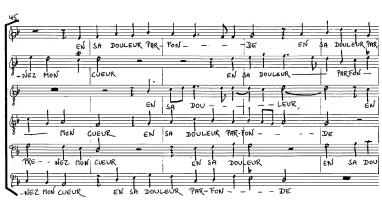


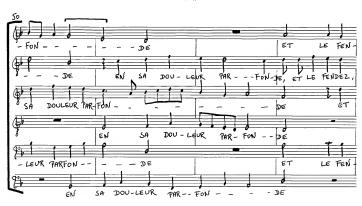


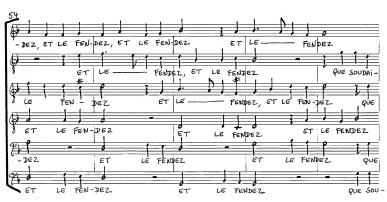






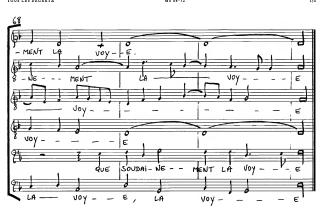








64 MENT QUE SOUDAI - NE - - MENT, QUE SOUDAI - NE - -SOU-DAI-NE - --QUE SOU-DAI - NE -- MENT, QUE SOU-DAI-NE --MENT, QUE SOUDAI -- NE - - MENT, QUE SOU-DAI - NE - - MENT, QUE SOUDAI - NE - - MENT LA QUE SOUDAI - NE - 1 MENT, QUE SOU-DAI - NE - MENT LA SOU-DAI-NE - MENT QUE SOUDAI - NE-MENT QUE SOU-DAI - NEMENT MENT, QUE SOUDAI - NE - - MENT, QUE SOUDAI - NE - - MENT NE -

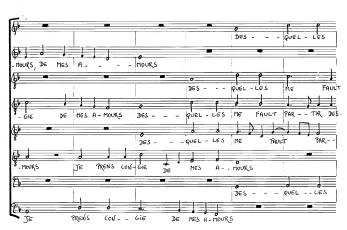


Je prens congie

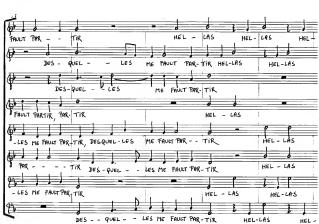
...

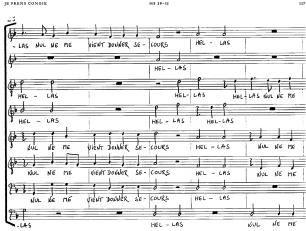
Je prens congie de mes amours des quelles me fault partir. Hellas! nul ne me vient donner secours dont dois plourer et bien gemir, si suit ie mis en plus decent martire. Je dis adien a mes amours soudainement men voge morir.

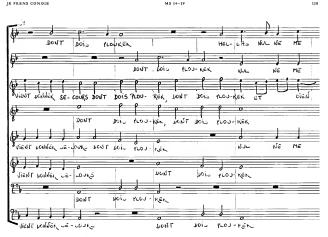
Source: British Library, Londres, Manuscrit Royal Appendice 49-54-





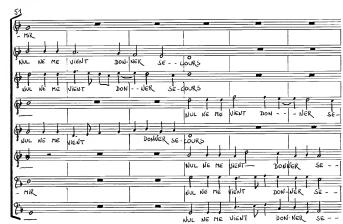










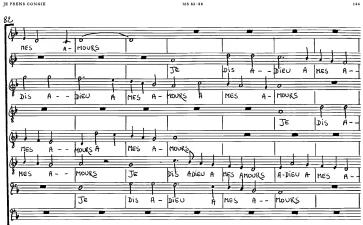


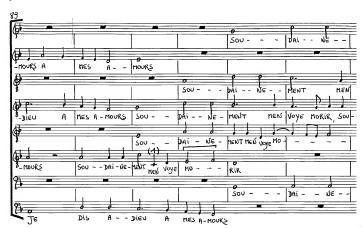


Si suis JE

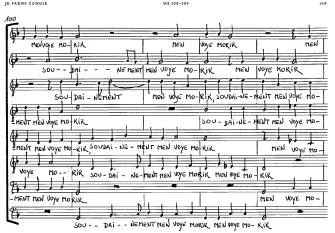
SUIS TE

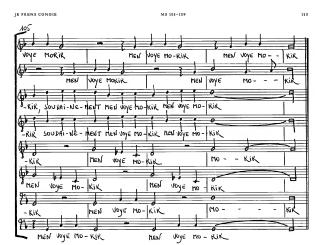












DISCOGRAPHIE DE L'ENSEMBLE HUELGAS

Cipriano de Rore
Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum
Deutsche Harmonia Mundi RD 77 994

Antoine Brumel Missa Et Ecce Terrae Motus, Sequentia Dies Irae

Sony Classical Vivarte 8K 46 348

La Dissection d'un bomme armé

Sony Classical Vivarte 8K 45 860

Nicolas Gombert

Musique à la cour de Charles Quint

Sony Classical Vivarte 8x 48 249

Orlande de Lassus Lagrime di San Pietro Sony Classical Vivarte 8K 53 373

Allessandro Striggio, Giovanni Gabrieli, Costanzo Porta, Fierre de Manchicourt, Josquin Desprez, Johannes Ockeghem, Thomas Tallis Utopia Triumphans Sony Classical Vivarte SK 66 261

Matheus Pipelare Missa L'Homme armé, Chansons, Motets Sony Classical Vivarte 8K 68 258 DISCOGRAPHIE

Claude Le Jeune Le Printans. Chansons en vers mesuré à l'antique.

Sony Classical Vivarte SK 68 259

152

Pierre de Manchicourt Missa Veni Sancte Spiritus, Motets, Chansons

Sony Classical Vivarte SK 62 694

Alexander Agricola

A Secret Labyrinth
Sony Classical Vivarte SK 60 760

Massaino, White, Orto, Lassus Lamentations de la Renaissance Harmonia Mundi France HMC 901 682 Guillaume Du Fay

O Gemma Lux (les treize motets isorythmiques)
Harmonia Mundi France HMC 901 700

Jean Richafort Reguiem

Нагтопіа Mundi France нмс 901 730

Cipriano de Rore

Missa Praeter rerum seriem Harmonia Mundi France HMC 901 760

Orlande de Lassus

Le Chansonnier de Pétrarque Harmonia Mundi France HMC 901 828

Jacobus de Kerle Requiem & Môtetr Harmonia Mundi France HMC 901 866

BIBLIOGRAPHIE

De musica bispanica et aliis. Miscelànea en bonor al Prof. Jose Lopez-Calo, Saint-Jacques-de-Compostelle, 1979-1988.

Giaches de Wert (1535-1596) and His Time. Colloque d'Anvers, 16-17 août 1996, Louvain-Peer, 1999. Johannes Ockeybem. Actes du XLe colloque international d'études humanistes. Paris, 1998.

Musique des Pays-Bas anciens. Musique espagnole ancienne (1450-1650), Acta Colloquii Bruxellensis, 18-19 octobre 1985, Louvain, 1988.

ATLAS (Allan W.), Renaissance Music, New York, 1998. BOETTICHER (Wolfgang), Orlando di Lasso und seine Zeit, Cassel, 1958. CARTELLIERI (Otto), The Court of Burgundy, Londres, 1972.

CHECA (Fernando), Felipe 11. Mecenas de las Artes,

Madrid, 1992. GÜLKE (Peter), Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahr-

hunderts, Cassel, 2003. HERNÀNDEZ (Luis), Mûsica y Culto en el Real Monasterio

de El Escorial (1563-1837), El Escorial, 1993. HILSCHER (Elisabeth), Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik, Graz, 2000.

LESURE (François), Dictionnaire musical des villes de province, Paris, 1999.

MAES (François), ed., The Empire Resounds, Music in the

MAES (Francis), ed., The Empire Resounds. Music in the days of Charles V, Louvain, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

MILLER (C. A), « Jerome Cardan on Gombert, Phinot and Carpentras », in Musical Quartely, LVIII, 1972.

OUVRARD (Jean-Pierre), Josquin Desprez et ses contemporains, Actes Sud, Arles, 1986.

154

PERKINS (Lecman L.), Music in the age of Renaissance, W.W. Norton, New York, 1972. SCHMIDT-GÖRC (].), Nicolas Gombert, Kapellmeister Karl F: Leben und Werk, Bonn, 1979 (the édition 1938). WEGMAN (Rob C.), Born for the muses. The life and masses of Jacob Obrecht, Oxford, 1994. WANGERWEE (Wolfeane), La Nusique Bamande dour la

WANDERMÉE (Wolfgang), La Musique flamande dans la société des XVV es XVIV siècles, Arcade Musicale, Bruxelles, 1064.

INDEX

Adrico (Alexander), 14, 29

Almmer (Fetrus), 41, 75

Almaerty to Bavitas, 38, 74

Anator (Francisco Correa de), 61,

Attanon (Francisco Correa de), 61,

Attanon (Francisco Correa de), 61,

Attanonant, (Fetrus), 41, 71, 74

Bach (Jean-Sébatica), 24, 77, 74

Bach (Jean-Sébatica), 24, 77, 74

Barchison (Barthémély), 75

Brancisco (Barthémély), 75

Brancisco (Jean), 61, 87-84

Brancisco (Juan), 61, 87-84

Brancisco (Juan), 41, 41, 42, 44

Brancisco (Juan), 41, 41, 44

Brancisco (Jean), 41, 41, 44

Brancisco (Jean), 41, 41, 44

Brancisco (Jean), 41, 41, 41

Brancisco (Jean), 41

Brancis

Cardan (fröme), 59-60.
Cardentan (Grönt), 60, 76.
Chrone (Pedro), 61.
Certon (Pietro), 70.
Chrone (Pietro), 70.
Chamfon (Nicolis), 18, 45.
Chamfon (Nicolis), 18, 45.
Chamfon (Pietro), 70.
Chamfon (Pietro), 71.
Compère (Lopeo), 61, 52.
Chamfon (Pietro), 71.
Chequillon (Thomas), 33, 60, 98.
Dancerets (Ghischin), 28, 59.

156 INDEX

P	T (71 : 11)
DELLA ROVERE (dues de), 30.	Isaac (Heinrich), 25, 29, 30, 55.
DESPREZ (Josquin), 22, 23, 24, 25, 29, 35, 42, 68, 73.	Janequin (Clément), 70.
Du Fay (Guillaume), 38.	KERLE (Jacobus de), 25, 36.
Éric xiv, 74.	Khayr al-Dïn, 57.
ESTE (les), 29, 36.	L'Arioste, 34.
FARNÈSE (les), 30, 36, 51.	Lantins (Hugo de), 22, 30.
FERDINAND 107, 53-54, 68.	Lassus (Orlande de), 10, 24, 29, 31, 32, 37, 38, 40, 61, 63,
FERRARE (dues de), 29, 26.	85, 97.
FERRARESE (Paolo), 75.	Le Tasse, 34.
FIAMMINGO (Leonardo Meldert), 30.	LÉON x (pape), 25.
FINCK (Hermann), 44, 63, 80-81, 82.	LOUVAIN (Jean de), 21.
FLANDRES (Guillaume de), 21.	LUPI (Johannes), 23.
François 1", 28.	Maessins (Pierre), 36,55.
FUENLLANA (Miguel de), 62.	MALATESTA (famille), 30.
FUGGER (famille), 28.	Manchicourt (Pierre de), 22, 26, 61, 102.
Gabrieli (Giovanni), 68.	MARGUERITE D'AUTRICHE, 26, 33, 34, 55.
Ganassi (Silvestro), 62.	Marie de Bourgogne, 36.
GIUCCIARDINI (Lodovico), 64.	Marie de Hongrie, 55.
GOMBERT (Nicolas), passim.	Marot (Clément), 71.
GONZAGUE (Ferrante), 24, 59, 61.	Martini (Johannes), 24.
GONZAGUE (Gian Francesco II), 29.	Maximilien d'Autriche, 8, 38.
Guillaume de Bavière, 40, 54.	Maximilien 14,55.
GUYOT (Jean), 55.	Mersenne (le Père), 88.
Hamilton (John), 59.	RONSARD (Pierre de), 88.
HENRI VIII, 28.	METSIJS (Quentin), 82, 95.

INDEX 157

MOLINET (Jean), 71. MONTE (Philippe de), 22, 20, 54, 76. MONTEFELTRO (ducs de), 20. MONTEVERDI (Claudio), 63. MORALES (Cristobal de), 62, 75, MORLEY (Thomas), 62, MOUTON (Jean), 22, 25, 30. NARVAEZ (Luys de), 62. NON PAPA (Clemens Jacobus), 25, 62, 98, 102. Овяеснт (Jacob), 25, 26. Оскеднем (Johannes), 26, 26, 20, 22. PADULA (marquisc de), 24. PAUL III (pape), 28, 51. PAYEN (Nicolas), 46, 48. PETIT COCLICO (Adrianus), 22. PÉTRARQUE (François), 21, 24. PETRUCCI (Ottavio), 22, 40, 71. PHALÈSE (Pierre), 41, 71.

PHILIPPE II D'ESPAGNE, 43, 53. PHILIPPE LE BEAU, CO. PHILIPPE LE BON, 28. PIPELARE (Matheus), 25, 67. PLANTIN (Christophe), 4L RICHAFORT (Jean), 67. ROGIER (Philippe), 62. RONSARD (Pierre de), 88. RORE (Cyprien de), 10, 25, 29, 30, 22, 25, 26, 84, 102. Rue (Pierre de la), 26, 24, 61. SANNAZARO (Jacopo), 14. SCOENHEZE (Henricus), 21. SCOTTO (Giromalo), 52, 71, 75. SENDER (Clemens), 52, 54. SENFL (Ludwig), 54, 74. SERMISY (Claude de), 70. SFORZA (Galeazzo Maria), 29, 25,

SIXTE v (pape), 60.

LE DISQUE

- Le disque inclus dans cet ouvrage contient quarte compositions de la Renaissance interprétées par l'Ensemble Huelgas, Tous les regretz et fe preus congie de Nicolas Gombert, un Sanctus de Gilles Binchois et Amour partez de Thomas Crecquillon, ces deux dernières pièces étant inédites.
- Nicolas GOMBERT (Ca. 1500-Ca. 1560-), Tous the regerter, 3'37". Chanson à six voix. Source: Le cinequieme livre der chanson, Tielman Susato, Anvers, 1544. Enregistrée en 1992. Extrait du disque Sony Vivarte sx 48 249.
 Nicolas GOMBERT, fe pron congie, 942". Chanson à huit voix. Source: British Library, Londres, Manuscrit.
- Royal Appendix 49-54. Enregistrée en 1992. Extrait du disque Sony Vivarte sk 48 249. 2. Gilles Binchois (1400-1460), Sanctus. 2'12". Source : Biblioteca del Seminario Maggiore, Aoste, manuscrit
- numéro Ms A.I.Dig. Enregistré en 2001.
- 4. Thomas Crecquillon (ca. 1490-1555), Amour partez. 4'57". Chanson à quatre voix. Texte de Jean Colin. Source: Le Huitierme livre der chansons, Tielman Susato, Anvers, 1545. Enregistrée en 2001.

TABLE DES MATIÈRES

	Avant-propos	9
	Le Top-100 des compositeurs flamands et franco-flamands de la Repaissance	13
	L'aventure des Flamands à la Repaissance. Le paysage musical autour de Nicolas Gombert	21
	Une vie trépidante	43
ı.	L'œuvre de Nicolas Gombert	65
r	Sept compositions	87
	Partitions	112
	Discographie	151
	Bibliographie	153
	Index	155
	Le disque	158

Cet ouvrage, composé en Tribute (Frank Heine, Emigre, d'après les caractères de François Guyot créés pour Christophe Plantin), a été achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie France-Quercy, à Cahors (France), le 29 octobre 2004,

pour le compte des éditions Kargo & l'Éclat.

www.editionskargo.com

Les Flandres, entre la fin du xive siècle et le début du xvire siècle, dominent l'Europe musicale : en raison de leur excellence, les meilleurs compositeurs et chanteurs de ce territoire alors espagnol sont courtisés par les plus grandes chapelles, royales ou privées, et exportent aux quatre coins du continent ce qui deviendra le parangon de la musique de la Renaissance : la polyphonie franco-flamande (dont les plus illustres représentants se nomment Johannes Ockeghem, Josquin Desprez, Roland de Lassus, Cipriano de Rore, Philippe de Monte, Clemens Non Papa...). Paul Van Nevel, fondateur de l'Ensemble Huelgas, propose ici une introduction à l'histoire de cette polyphonie en retraçant la vie trépidante et l'œuvre de l'un des meilleurs compositeurs de l'époque, Nicolas Gombert (1500-1560), loué par Roland de Lassus ou Claudio Monteverdi, maître de chapelle de l'empereur Charles Quint pendant la majeure partie de sa vie, qu'il achèvera à Tournai. Outre sept compositions profanes et sacrées de Gombert faisant l'objet d'une analyse musicologique - dont deux chansons, retranscrites en intégralité en notation moderne et présentes sur le disque -, Nicolas Gombert et l'aventure de la polyphonie franco-flamande offre un panorama musicologique des styles et des genres musicaux de la Renaissance, un aperçu de la vie des musiciens (quotidiennement dévouée à la musique et à son exécution), de leur voyages parfois très longs, de leurs excès... Ûne parfaite exploration des sonorités et de l'esprit musical de la Renaissance.

Course de Nicola Constitute de Constitute de